الروايـة التونسـية

:

(التصنيف ووعي التصنيف)

□ د. الطاهر الهمامي*

(1)

شهدت الرواية التونسية خلال الخمسين الماضية من عمرها (1) تراكماً كمياً حفز الباحثين والنقاد على التفكير في الخروج به من حالة الركام إلى حالة النظام(2) واصطلحوا على تسمية هذه العملية بالتصنيف واجتهد عديدون في التصدي للمهمة على عسرها(3) وفي اقتراح رؤى تصنيفية سرعان ما كانت تظهر حدودها ونسبيتها ويتم استبدالها. ونُعنى في هذه الورقة برصد أهم مساعي التصنيف والمفاهيم التي قادتها والعوائق التي نراها حدّت من فاعليتها، ونسعى إلى طرق باب التحقيب وبيان معناه وجدواه.

لا يكاد يخلو بحث في الرواية نشأة وتطوراً من رؤية تصنيفية تقود صاحبها سواء أكانت ضمنية يستشفها القارئ وهو يقرأ، أم صريحة يحرص المصنّف على إعلانها إن لم يطرحها للمطارحة والنقاش، فالدارس الذي انبرى يضع الإنتاج الروائي في خانات ويوزعه على اتجاهات يكون قد مارس التصنيف وإن لم يسمّه، ولم يبسطه على بساط النظر النظري.

وعدا من مارس التصنيف ممارسة "تلقائية" على هذا النحو الضمني وجدنا من وعاه مشكلة منهجية وانتابته الحيرة وبلبله السؤال.

ولعلّ **محمود طرشونة وأحمد ممّو ومصطفى الكيلاني** أن يكونوا أوعى مصنّفي الرواية التونسية لهذه المشكلة.

(2)

أما **طرشونة** فوجدت لديه فصلين في الصدد، أولهما بتاريخ 1993(4) وموضوعه الأقصوصة والرواية بين 1970 و1985 لم يفته وهو يمهد أن يشير إلى صعوبة التصنيف والعقبات التي يعترض سبيل المصنف(5) وإلى أهم المساعي التصنيفية السابقة(6) وكان قد استغلّ التمهيد الذي وضعه لقسم الأقصوصة كي يطرح الإشكال نفسه

---

* أكاديمي وباحث من تونس.

ويعدد العوامل التي "تجعل تصنيف الإنتاج القصصي إلى جملة من الاتجاهات يكاد يكون مستحيلا"(7) ويعلل ذلك بقوله :"إذ لا نجد مدارس واضحة المعالم، ولا أجيالاً أدبية متضامنة ومتفقة حول منهج معين في كتابة القصة، ولا تقاليد قصصية عريقة"(8) مشيراً إلى عقبة أخرى كأداء من شأنها تعميق صعوبة التصنيف هي "الحيرة في اختيار مقاييسه"(9) واضعاً بذلك يده على أم المسائل، مسألة العيار، غير ناكر نسبية التصنيف الذي يقترحه وهشاشته لما يعتريه من "تعسف وتعميم"(10). أما الفصل الثاني، الذي نشره وقد مضى على سابقه سبعة عشر عاماً(11) ففيه عاد صاحب "دنيا" إلى موضوع التصنيف وتحدث مجدداً عن مزالقه (مخاطر التقويم، التبسيط..) ونعته بما لم يسبق أن نعت حين أدخله في باب "المعضلات"(12) وراجع ما سبق أن توخاه من تصنيف في قراءة المتن الروائي التونسي(13). على أن الحيرة المحمودة التي واجه بها الباحث مشكل التصنيف لم تمنع من أن يظل كالباحث بحثاً يائساً في عالم بائد ، ولم تعُدْ الأصناف الروائية التي ارتآها بالفصلين اجتهاداً كباقي الاجتهادات ولعل العلة تظل تكمن في التباس العيار، عيار التصنيف، وفي كونه لم يلق النقاش الوافي الذي تكون ثمرته بلورة وحدة قيس موضوعية ومقنعة.

(3)

وتزامن ما نشره **أحمد ممّو ومحمود طرشونة** في الصدد أوائل تسعينات القرن الماضي(14) لكن ممّو لم نجد لديه وعياً تصنيفياً ظاهراً، فقد عُني بالمنتوج الروائي بين بداياته وموفى الستينات (1969) وعمد إلى تصنيفه أصنافاً سمّاها "اهتمامات" غير أن اللافت في الأمر هو وجود كتابات مبكرة لهذا الروائي الباحث، بعضها من سنة 1981(15) ويعكس وعياً مصطلحياً جعله يعيب على الدارسين "استعمالهم تسميات مختلفة هي أبعد ما تكون عن الدقة كالرواية الاجتماعية والرواية الشخصية..."(16) ولئن تحسس الباحث مسألة التصنيف في وقت مبكر فإنه استعمل الصنف في معنى يُقرّبه من معنى الجنس (genre) والنوع حيث يقول : "الرواية التونسية كصنف أدبي ينتمي إلى نوع القصة"(17) أو يقول : "الرواية ككل الأصناف الأدبية الأخرى..." (18) لكنه وفي الفصل نفسه ينتقل بالصنف إلى دلالته الإجرائية التصنيفية وينفي إمكانية "أن نصنف الرواية التونسية حسب الكم وهي في نطاق الكيف ما زالت تحتاج إلى كثير من الوقت ومن خطوط النشر ومن التحول إلى قطاعات ثقافية أخرى..." بما يجعل التراكم وحده غير مُجْدٍ طالما خانته حظوظ النقلة النوعية وبعض تلك الكتابات المبكرة يعود إلى سنة 1983(19) ويحمل وعياً تصنيفياً، وتوقفاً نظرياً أمام المشكل، ناهيك أن صاحبه يستهل كلامه بتعريف التصنيف : "التصنيف هو موقف من القارئ الناقد تجاه الأثر الأدبي المتعدد النماذج ينتج عنه تقسيم هذه النماذج إلى مجموعات يفترض أنها تعكس خاصية واحدة مشتركة بينها على الأقل..." (20) ويمضي مبيناً مكانة العملية من الأثر باعتبارها "تأتي مفسرة له حسب احتمال يرتئيه الناقد"ولذا عدّها، كما سيعدّها **طرشونة**، عملية تعسفية تحاول أن تخضع النص الأدبي إلى وصفة متفق عليها في الميدان الذي ينتمي إليه الأثر الأدبي"(21) ويستعرض مراحل تطور المنظور التصنيفي عند الغرب ويؤكد الحاجة إلى التصنيف بما هو "منهجية علمية في ميدان الأدب" ويخص المتن الروائي التونسي بما ارتآه من توزيع صنفي لكن دون ضبط العيار الذي في ضوئه يصنّف، بما جعله يحشد أصنافا أصلية وأخرى فرعية ولا ينجو من الوقوع في فوضى التسميات، كأن يُطلق على المسمّى الواحد (الصنف الواحد) أكثر من تسمية (الرواية الإيقاظية والرواية التعليمية، اللتين عدهما "رواية ملتزمة" فتردد بين الإيقاظ والتعليم والالتزام ذات الجوهر المشترك. ويمكن أن نلحق بها ما سماه بـ"الرواية النضالية"). تردد يعكس مرة اخرى، ورغم التحسس المذكور، أزمة العيار، وصعوبة الاهتداء والاحتكام إلى زاوية نظر موضوعية تقي صاحبها مزالق التعسف ومآزق الاعتباط.

(4)

وسعى **مصطفى الكيلاني** بدوره في فصل "إشكاليات الرواية" الوارد ضمن كتاب تاريخ الأدب التونسي الصادر عن بيت الحكمة سنة 1990، إلى حوصلة المساعي التصنيفية ونقدها، سواء من حيث العيار المعتمد في ضبط الأصناف أو من حيث المصطلحات المستخدمة في تسميتها. وقد عاب على **محمد صالح الجابري ورضوان الكوني** وغيرهما تداخل المصطلحات وتضارب المفاهيم، واللبس الذي يعتريها فيجعلها، في نظره، عديمة الفاعلية.

وعدا هذه الطائفة من الأعمال التي تحسس أصحابها التصنيف ومآزقه ظهرت طائفة أخرى من الأعمال التصنيفية التي غلب عليها المنزع التطبيقي فلم يحفل أصحابها بالمعالجة النظرية والبحث المصطلحي، ولم يؤرقهم مشكل العيار. وسواء تعلق الأمر بالطائفة الأولى أو الثانية فإن تصنيف المتن الروائي ظل يراوح بين وحدات قيس عديدة على علاقة بالمضامين والأشكال والأساليب والأحداث والأجيال، منفردة أو مجتمعة، كما ظل يتنقل تنقلاً عفوياً من مستوى التصنيف إلى مستوى التحقيب وهما أمران مختلفان.

ولئن تردد **توفيق بكّار** بين المُحدّد السياسي والمحدد الأسلوبي والمحدد الغرضي والمحدد المدرسي، وهو يستعرض أطوار النشأة والتطور(22) فإن **رضوان الكوني** ربط التصنيف

الذي اقترحه بالخصائص التقنية لكل صنف لكنه تردّد بين العيار الفني والعيار الفكري (النماذج التراثية، الأشكال التقليدية، التيار الواقعي، الرواية التسجيلية، الرواية المتطورة)(23) وكان **عزالدين المدني** قبلهما قد توخى عيار الأجيال وهو يصنف المتن القصصي والروائي (جيل التأسيس، جيل التجذير جيل المواصلة والمراجعة)(24) وكان **صالح القرمادي** قد وعى المشكل مبكّراً وعدّ العمل الذي أعدّه في موضوع القصة من شأنه أن يساعد الذين "يتصدون للتعمق في دراسة تصنيف الكتب والبحوث"لكن وعيه كان عابراً ولم يَحُل دون تردّده بين عيار المدرسة (النزعة الرومنطيقية، النزعة الواقعية الاجتماعية) وعيار الأسلوب (النزعة الحماسية)(25) . وانطلق **بوراوي عجينة** بدوره بعد هؤلاء في تصنيف منتوج الفترة الممتدة من 1956 إلى 1986 دون تأطير نظري واعتمد عيار "التيارات" التي رآها عماد المشهد الروائي ووزع الكتاب عليها توزيعاً لا يبدو سويّا في مواطن عدّة، كأن يتحدث عن "تيار التجريب" حديثًا يعيده تحت عنوان "تيار الواقعية الجديدة" وكأنْ يضع الأسماء نفسها هنا وهناك(26)

* * *

لقد هيمن في ما استعرضنا من دراسات منظور التصنيف وتعداد الأصناف الروائية سواء قاده وعي مفهومي أو لم يقده، وراوح المصنفون بين عدد كبير من الأعيرة التي تكرر بعضها تحت عناوين مختلفة عند المُصنّف الواحد وكثيراً ما افتقر أمرها إلى الدقة بما أوقع في تسيّب مصطلحي وحشد غير معلّل للأصناف، جرّاء ضمور المداخل النظرية أو غيابها، وعدم الإقبال على ضبط العيار الموضوعي. وقد يكون التصنيف قاصراً بمفرده عن التكفل بمهمة إيجاد النظام الذي يقتضيه الرُّكام والزّحام، وهي مهمّة يتظافر فيها فعلان، التصنيف والتحقيب. أما التحقيب (périodisation) فيعني إخضاع الأدب لنظام الحقب التي يشهدها في مجرى تطوره. والتحقيب تصنيف وتزمين معاً. يُعْنى المصنّف بالمشهد من الجنس الأدبي الواحد (الرواية مثلاً) ويعمل على إخضاعه لنظام الأصناف وفق عيار تصنيفي محدّد، فيما يُعْنى المحقّب بالحقبة وما يميزها، ويواجه مشكل العيار التحقيبي الذي من شأنه أن يُجيز القول بأنّ حقبة أدبية ولّت وأخرى حلت. وضبط هذا العيار يقيه المزالق التي رأيناها تتربص بالمصنّف وهو يصنّف. والمحقّب إذْ يُحقّب فإنه يمسك بناصية كلّ حقبة، وناصيتُها هي تلك العلامات الدالة على كون الكتابة تشهد شرخاً في النظرية والممارسة، والتي يمكن إجمالها في النص الإبداعي والنص المصاحب. يجسّد الأول جَسَد النقلة الجمالية والفكرية، والثاني يحمل وعي النقلة بالتنظير والبيان والنقد.

يَرْصُد المُحقّب المشهد الروائي ويسجّل التطور الكمّي الحاصل ويقف على المنعرجات النوعية التي في ضوئها يحقّب، ويستعين بكُتّاب الرواية أنفسهم عبر تصريحاتهم وبياناتهم وعتبات نصوصهم المُعْلِنة لرؤية بديلة. كما يستعين بقراءات القرّاء، ونقد النقاد، وشهادات الشهود، وغير ذلك. والحقبة تُنْسَبُ إلى أمّهات نصوصها، وأبلغها أثراً في مجرى تطور مفهوم الأدب ووظيفته وصناعته. وقد تضمّ الحقبة الواحدة أصنافا عديدة. وفي ضوء هذا المنظور يمكن تحقيب المتن الروائي التونسي وتصنيفه، والذهاب إلى اعتبار اللحظة التجريبية في موقى ستينات القرن الماضي وما رافقها من نص إبداعي ونص تنظيري ونقدي، مؤشرا على نهاية حقبة وبداية حقبة، نهاية الاحتفال بالمضمون (التاريخي والسياسي والاجتماعي والنفسي) وبداية البحوث الشكلية ومن ثمة الانتهاء إلى اعتبار الخمسين الماضية لا تعدو حقبتين، حقبة رواية المضمون، وحقبة رواية الشكل، أو حقبة السرد التقليدي وحقبة السرد التجريبي. وداخل هذه وتلك تتواجد الأصناف وتتعدد. وما من غرابة في ألاّ يتجاوز عددُ حقب المتن الروائي التونسي على مدى نصف قرن الحقبتين، فقد أفضت مساعي تحقيب المتن الشعري على مدى قرن كامل تعداد خمس حقب (الشعر العصري، الشعر الرومنسي، الشعر الحر، الشعر الطليعي، الشعر الكوني) وعسى أن يطّرد التراكم ويتسنّى وضعُ المُحقّب والمُصنّف الذي يعمّ نفعه داخل فضاءات التكوين والتثقيف وخارجها.

الهوامش

1. يكاد يجمع المهتمون بالشأن الروائي التونسي على كون خمسينات القرن الماضي هي البداية الفعلية، ويترددون بين تواريخ 1951 و1956 و1957 و1958، وأسماء **عبد المجيد الشافعي ومحمد العروسي المطوي والبشير خريف ومحمد المنيف**
2. يبلغ زهاء 400 رواية لما يقارب 150 كاتبا وكاتبة
3. الذين مارسوا التصنيف الضمني يفوق عددهم عدد الذين ناقشوا المفهوم وتساءلوا في العيار وواجهوا الصعوبات
4. الأقصوصة والرواية، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، بيت الحكمة، قرطاج، تونس 1993، ص 118 - 153
5. اعتبر كثرة المؤلفين وقلة مؤلفات الواحد منهم، وتعدد الأنماط الروائية، أهم عقبة تعترض مصنف الروايات التونسية بما يجعل "كل تصنيف تعميماً مهما كانت دقة المصطلحات المستعملة" م. ن، ص 137

6. مساعي كل من **أحمد ممّو ورضوان الكوني ومصطفى الكيلاني**
7. م. ن، ص 120 [1]
8. م. ن، ص 120
9. م. ن، ص 120
10. م. ن، ص 121
11. المشهد الروائي التونسي الآن، الحياة الثقافية، ع 194– جوان 2008، ص 5-18
12. م. ن، ص 5
13. م. ن، ص 6
14. كتاب "بيت الحكمة" المحال عليه.
15. الاهتمامات الأساسية للرواية التونسية، قصص ع 2، أفريل 1981
16. م. ن، ص 36
17. م. ن، ص 36
18. م. ن، ص 38
19. التصنيف النوعي للرواية الأدبية التونسية، **أحمد ممّو**، قصص ع3، جويلية 1983 وأكتوبر 1983
20. م. ن، ص 29
21. م. ن، ص 29
22. أنظر : قسم القصة، مختارات من الأدب التونسي المعاصر، جII، د.ت.ن، 1985
23. المسيرة الروائية في تونس، قصص ع 4، أكتوبر 1985، ص 62،
24. علامات على طريق القصة والرواية في تونس، الحياة الثقافية، ع1، أكتوبر 1977 ص 10
25. القصة في تونس منذ الاستقلال من خلال المجلات التونسية، الحوليات ع2، 1965، ص 75
26. مظاهر الإبداع السردي أو درجات الجودة الفنية، مساءلات نقدية، ج II، منشورات سعيدان، سوسة، تونس 2001

□□

شاعر وقرية
(سليمان العيسى والنعيرية)

□ د. ملكة أبيض*

عقب مأساة حزيران 1967، شهد نتاج الشاعر سليمان العيسى منعطفاً كبيراً.

لقد صمت فترة، ثم قرر الالتفات إلى ذاته التي شغلته الأحداث الخارجية عنها فيما مضى، ليبدأ التعبير عنها بنبرة تأمل هادئة، يستجلي مشاعرها وأحلامها وذكرياتها. كما قرر أن يتجه إلى الأطفال، الذين عدّهم نافذة الأمل في المستقبل، بعد أن احترق الماضي.

ولعل أول ما بدأ به الشاعر بعد عودته للكتابة، مسلسل شعري بعنوان "أحكي لكم طفولتي يا صغار"(1)، وقصة طويلة عن الطفولة بعنوان "وائل يبحث عن وطنه الكبير"(2).

كتب الشاعر الأثرين في وقت واحد تقريباً (عام 1977)، ووجههما إلى الأطفال واليافعين. وهما يتحدثان عن سنواته العشر التي قضاها في قريته "النّعَيرية" الواقعة شمالي سورية على نهر العاصي. **فالطفولة هي القرية ــ النعيرية ــ التي تضم خمسة أحياء: حارة الجبل، وحارة البطمة، والزيرة الفوقانية، والزيرة التحتانية، وحارة بساتين العاصي، مسقط رأس الشاعر، التي تؤوي منزله، وقطع أرض صغيرة تزرعها أسرته وتجني ثمارها،**

وبضع شجيرات عزيزة على قلبه ولاسيما شجرتي التوت والتين اللتين كتب عنهما الكثير، وأشجار الزيتون القليلة مصدر غذاء الأسرة، وشجيرات الرمان التي تسوّر هذه الممتلكات المتواضعة، والبقرة، والرفاق، والأهل الأقربين..

هذه هي القرية، في واقعها الذي عاينتهُ بنفسي منذ خمسين عاماً تقريباً ولكنها تعني للشاعر أكثر من ذلك بكثير.

إنها تعني له كيف تعلّم في كتّاب والده **الشيخ أحمد العيسى** الذي كان يحتل الطابق السفلي من منزله.. وكيف كان ينوب عن والده في مذاكرة التلاميذ في غياب الوالد..

إنها تعني الصندوق الذي كان الشيخ أحمد يحتفظ فيه بكنوزه من المراجع العربية الثمينة في الأدب واللغة.. تلك الكنوز التي كان يفرض على الطفل الشاعر أن يحفظ عدداً غير قليل من نصوصها عن ظهر قلب؛ كما كان يحفظ في الصندوق نفسه أعداد المجلات الشهيرة كـ"**الهلال**" التي تصدر في مصر، و"**العرفان**" التي تصدر في صيدا، ويطلب من الطفل قراءتها وحفظ الأشعار الجديدة الجيدة فيها. ذلك ما كان يتصوره الشيخ ضرورياً لثقافة ابنه الذي توسم فيه الذكاء والموهبة، لذلك صمم له برنامجاً خاصاً يختلف عمّا يعلمه لبقية الأطفال، وأصر على متابعته بنفسه.

* أكاديمية، باحثة ومترجمة من سورية. زوجة الشاعر سليمان العيسى.

إنها تعني **نهر العاصي** الذي كان يهرع للسباحة فيه بعد انتهائه من واجباته، واللحاق بالرفاق الذين سبقوه إليه...

.. **وتعني شجرة التوت** التي تعلّم كيف يقطف أوراقها الخضر ويُقطّعها ليغذّي دود القز الذي تربيه أسرته أسوة بأهل القرية، وتبيعه للحصول على بعض المال.. تلك الشجرة التي كانت مأواه خلال أيام الصيف الحارة يبني بين أغصانها خيمة صغيرة تحميه نهاراً من الشمس، وترعى أحلامه ليلاً، والتي كتب فيها وتحتها أولى قصائده.

وتعني شجرة التين التي يتلذذ بثمارها طول الصيف، ويشارك في خزنها للشتاء بعد قطف الثمار، وسطحها على بساط من القصب حتى تجف..

وتعني أشجار الزيتون التي يشارك في التقاط حباتها المتساقطة على الأرض، ثم في قطافها، وإعدادها مؤونة للشتاء..

إنها تعني أيضاً البقرة والخروف اللذين يقدمان بعض الرفاه للأسرة عن طريق توفير اللبن ومشتقاته.. ويذكر أن رعيهما كان إحدى المسؤوليات الموكلة إليه..

وتعني أيضاً العصافير التي كان ينصب الكمائن لاصطيادها مع رفاقه الصغار الشياطين، والفراشات التي كانوا يطاردونها..

.. والشبابة.. وليالي السهر..، والأعراس..، وأنباء المدينة التي كان يحملها إليهم بعض الفلاحين الذين يذهبون إلى هناك لبيع المحصول..

وهكذا حين قرر أصدقاء له عام 2000، أن يجمعوا كتاباً يتحدث عنه، خاطبهم، تحت عنوان: ماذا تجمعون؟ قائلاً:

أذكروا أني عَشِقتُ الأرضَ
أحببتُ الحياةْ
وترشَّفتُ ثمالاتِ الغروبْ
وأنا أبحثُ عن أولى زغاريدِ الصباحْ

* *

أذكروا أنيَ كالأطفال غنَّيْتُ،
وطاردتُ الفراشاتِ طويلاً،
وتسلَّقتُ الشَّجَرْ..
وقطفتُ التينَ والرُمَّانَ من بستان جَدِّي، والقمَرْ
كان جَدِّي عاشقاً للقمح والرُمَّان
والأرض التي تُعطي الثَّمر..

في مسرحية **"أحكي لكم طفولتي يا صغار"** يبرز الشاعر معالم طفولته في عشرة فصول:

بيتنا على نهر العاصي ـ أبي **الشيخ أحمد** ـ أمي ـ رفاق الطفولة في الضيعة (أو القرية) ـ خيمتي الصيفية في قلب شجرة توت ـ أرجوحة سلمى ـ كنتَ صياداً صغيراً ـ ديواني الأول الذي كتبته بقلم من قصب ـ بقرتنا البنية ـ مع الفقراء.

وبيت الشاعر منزل صغير من طابقين، بنته الأسرة بنفسها مع مساعدة الأهل وفيهم بعض التلاميذ السابقين **للشيخ أحمد**. صحيح أنهم عملوا بدافع الحب والاعتراف بالجميل، ولكنها كانت تقاليد القرية أيضاً، تلك التي تقضي بأن يتعاون الجميع وقت الحاجة. وما يميز المنزل قربه من نهر العاصي الذي يمر بالقرية:

بيتي قربَ مَصَبٍّ العاصي(3)
جارَتُهُ خُطُواتُ العاصي
يسمَعُها صبحاً ومساءً
يعرفُها من دون عَناءٍ(4)

وله ميزة ثانية وهي سقفه:

بيتي سقفٌ من قرميدْ
أحمرُ مثلَ جناح العيدْ
مثلَ الأحلام الورديةْ
في رأس الأطفالْ

وأبو الشاعر **الشيخ أحمد** فلاح، مثله مثل غيره من أهل القرية، ولكنه معلمهم:

في الحارة الصغيرةْ
في بيتنا القرميدْ
عاش أبي يُكافِحُ الأيامَ يا صِغارْ
كان وديعاً كنسيم الصيفِ،
كالأشعارْ
يَعلّمُ الصغارَ والكبارْ
في بيتنا يعلّمُ القرآنْ
والصَّرْفَ والنحوَ،
وحسنَ الخطِّ، والبيانْ

شـيخٌ يحـبُّ النـاسَ مُبْصِـرينْ

يقاتِـلُ الظـلامَ بـالحرفِ الـذي يُبِـينْ

* *

وأنــا فــي الــدار تعَلَّمْــتُ

أستاذي الرائعُ كان أبي

جَـوَّدتُ علــى يديــهِ القــرآنْ

وحفِظْـتُ، حَفِظْـتُ عــن العَـرَبِ

قصصــاً، وقصــائدَ كاللهــبِ..

لقد تعلّم الشاعر الكبير على يدي والده، حتى أنه حين دخل المدرسة في أنطاكية في سن متأخرة بعض الشيء، كانت معارفه الأدبية واللغوية تفوق ما لدى معلّميه منها.. كما أن الجامعة لم تضف عليها الكثير. ومن هنا يأتي هذا الشعور العميق لديه بأنه مدين بمسيرته الشعرية كلها لوالده، ذلك الشعور الذي عبّر عنه في أكثر من قصيدة ونص نثري.

أما والدة الشاعر، فقد كانت امرأة بسيطة، أميّة كجلّ نساء عصرها وبيئتها. على أنها كانت تعوّض ذلك بالحب الذي كانت تحيط به الأسرة، والجهد لتوفير ما تحتاج إليه:

حلــوةُ الطّلعــةِ كانــتْ

تعمــرُ الضــيعةَ حُبّــا

لــم تكــنْ تقــرأُ أو تكتُــبُ

كــانَ العِلْــمُ صَــعْبا

عَوّضَــتنا عنــهُ قلبــاً

يَسَــعُ الــدنيا مُحِبّــا

إنها.. ابنةُ الريفِ التي لا تتعبُ

تَسْجُرُ التنّورَ

تَطْهو

تَحْطِبُ

تتلقّانــا صــباحاً ومســاءً

بنشيدِ الأمَلْ

بدروسِ العمل:

اعملوا واشتغِلوا

الحياةُ العملْ!

لن أقف عند الفصول التي تتحدث عن الرفاق، والخيمة الصيفية، وصيد العصافير. ولكن حلقة: ديواني الأول الذي كتبته بقلم من قصب، جديرة بوقفة نتابع فيها بدايات الشاعر في عمر التاسعة أو العاشرة كما يذكر. يقول سليمان في هذه الحلقة:

كتبــتُ قصــائدي الأولــى

بظِــلِّ التــوتِ والتــين

منَ العاصي..

منَ الأشجار..

مِــنْ صــوتِ الحساســين

ومنْ موّالِ فلاح

يغنّــي فــي البســاتين

ســرقتُ النغمــةَ الأولــى

بــدأتُ بهــا تلاوينــي

.. ويتابع:

غنيــتُ تعاسَــةَ ضــيعتنا

سَــجّلتُ تباشــيرَ الغضَــبِ

وحملــتُ إلــى الغــيمِ الشّــكوى

وهتفــتُ، هَتَفْــتُ: أنــا عربــي

وسأقفز فوق الحلقة التاسعة: بقرتُنا البنية، لأتوقف عند الحلقة الأخيرة: مع الفقراء، فهي تقدم صورة موجزة صحيحة، لا عن قرية الشاعر فحسب، بل عن جميع القرى في بلادنا. يقول فيها الشاعر عن أهل القرية.. الفلاحين:

إنهــم الرجــالُ الصــالحونْ

البنــاةُ الكــادحونْ

الــــذين اسْــتُعْبِدوا عبــرَ العصـــورْ

حُرمــــوا كـــلَّ نعـــيم وســـــرورْ

وبَنَــوْا كـــلَّ عظـــيم وجميـــلْ

وأقـــاموا كـــلَّ مشــروع نبيـــلْ

وحموْا هذا الوطنْ..

ويعود الشاعر إلى حديث القرية:

قريتــــي كانـــت فقيــــرةْ

يا صِغاري

عَرَفَــــتْ حَــــرَّ الظَّهيــــرةْ

في النهار

عَرَفَــــتْ بَــــردَ الشـــتاءْ

عَرَفَــــتْ طعــــمَ الشـــقاءْ

واســـتمرَّ النـــاسُ فيهـــا يكـــدحونْ

حُزْنَهُمْ يقتسمونْ

فقرَهُمْ يقتسمونْ

ورغيفَ الذُّرةِ الصفراء

فيما بينهم يقتسمونْ

وإذا مــــرَّ نهــــارٌ ضــــاحِكْ

يقتسمونْ

ويختم مع ذلك:

يـــا شـــمسَ "بســاتين العاصـــي"

يـــا لـــونَ التلَّـــةِ وَالجَبَـــل

يـــا أيـــامَ الفـــرح الأولـــى

أتمنّى لو لم تَرْتحلي

أتمنّـــى لـــو لـــم ترتَحِلـــي!

هذه هي اللوحة الشعرية للقرية، ولكن ماذا عن اللوحة النثرية؟ وهل نستطيع تقديم بعض المقاطع منها، كما فعلنا مع الشعر؟

سنحاول ذلك، ولو بقدر أقل من النجاح لأن **سليمان العيسى** شاعر وناثر(5).

وقد أصبح يرتاح للنثر ارتياحاً كبيراً في فترة التحوّل التي نتحدث عنها. حتى أن الناقد د. **عبد السلام الكبيسي** رأى في بعض نثره "قصائد نثر"، ولو لم يطلق الشاعر عليها هذه التسمية(6).

تتناول القصة النثرية مشاهد رئيسة من حياة الطفل الشاعر في قريته "النعيرية"، وفي مدينة أنطاكية حين ذهب إليها للالتحاق بالمدرسة الابتدائية...

وتبدأ مشاهد القرية بمنازل حارته "بساتين العاصي" التي لم تكن تتجاوز العشرين، ونهر العاصي الذي يمر بها شتاءً وهو يهدر كأنه عملاق جبار يهدد البيوت والبساتين المجاورة بالغرق. ولكنه ينساب في الصيف رقيقاً هادئاً حتى يصبح صديقاً للصغار، ويفتح لهم ذراعيه كي ينعموا فيه بالسباحة والشمس من الصباح حتى المساء.

هؤلاء الأطفال الذين لم يكن لهم من لباس إلا "القمباز" الذي يغطي أجسامهم النحيلة، كانوا يركضون حفاة إلى النهر، وهناك يخلعون قنبازهم ويرتمون فيه. أما من كانوا من المحظوظين الذين استطاع آباؤهم شراء حذاء أحمر لهم من المدينة، فقد كانوا يفضلون أن يشكلوا الحذاء الأحمر الجديد في "زنّارهم" حتى لا يهترئ ويواصلوا الركض على الدرب المتعرج غير مبالين بالحصى والأشواك التي لا يخلو منها. وهذا ما كان يفعله الصغير سليمان..

.. يتابع الكاتب: بيوت القرية التي لا تتجاوز العشرين كانت كلها مبنية من الأحجار الصغيرة والطين، مسقوفة بجذوع الأشجار اليابسة. ولكن بيت الآغا ـــ وحده ـــ كان من الحجر المنحوت. يرتفع عالياً على هضبة مجاورة ويلمعُ في ضوء الشمس كالحمامة البيضاء.. ويتساءل: "لماذا لا تكون بيوت الفلاحين كلها مثله؟ لماذا لا يكون بيتنا أبيض لامعاً مثل بيت الآغا؟".

.. ويقول" **كان وائل في السابعة عندما حفظ القرآن الكريم وأتقن الخط، وتعلّم عمليات الحساب الأربع، وأخذ يحفظ الجزء الثاني من "مبادئ العربية" في الصرف والنحو للمعلم رشيد الشرتوني. كان أبوه أستاذه الأول، بل أستاذ القرية كلها والقرى المجاورة. لم يكن في القرية مدرسة، بل لم يكن في الريف كله مدرسة في تلك الأيام التي نتحدث عنها.**

.. وذات يوم، وقع في يد الطفل كتاب في التاريخ، فقرأه وتأثر به أيما تأثر، وحاول ـــ هو

ورفاقه ـ تقليد إحدى الشخصيات التاريخية، وهي شخصية الفاتح العربي العظيم **عقبة بن نافع**. ذلك الفاتح البطل الذي وصل بجنوده إلى شاطئ بحر الظلمات ـ المحيط الأطلسي ـ وخاض بفرسه في البحر حتى بلغ الموج عنق الفرس، وقال كلمته الشهيرة، وهو شاهر سيفه: "يا رب، لو لم يقف هذا البحر بيني وبينك لمضيتُ مجاهداً في سبيلك إلى آخر الدنيا".

.. كانت الفصول تتعاقب على القرية الفقيرة.. يأتي الشتاء بأمطاره الغزيرة فيخوض الصغار في الطين.. ويأتي الربيع فتكتسي البساتين بالعشب والخضرة وتمتلئ حافاتُ الدروب الصغيرة بألوان غريبة من الأزهار البرية. وكانت شقائق النعمان أقرب هذه الأزهار إلى نفس الفتى الصغير وأحبّها إليه.

.. كانت الأشجار المثمرة قليلة في القرية، ما عدا بعض البساتين التي يملكها "الآغا" فقد كانت تغصُّ بأشجار الكرمة والبرتقال والتفاح.. ولم يكن الأولاد يستطيعون أن يتطاولوا على كروم الآغا المثقلة بالثمر.. ولكنهم كانوا بالتأكيد يشتهون هذه الثمار، ويتمنون لو أصابوا شيئاً منها..

.. لماذا يأكل "الآغا" وحده المشمش؟ إنه لا يقدم شيئاً للقرية.. إن الفلاحين هم الذين يزرعون، ويحرثون، ويتعبون من أجله، وهو قاعدٌ مستريح. ليذهب هو وناطوره إلى الجحيم. لا بأسَ أن ننعم مرة بالمشمش الذي تعب أهلنا فيه. هذا ما ردّده **وائل** في نفسه عندما وافق ذات مرة على أن يشارك في عملية الاقتحام لحظات.. كانت جيوب الأولاد ملأى بالمشمش الناضر الشهب. وبسرعة البرق انطلقوا عائدين، واختفوا عن الأنظار.

.. لا ينسى **وائل** غضبة أبيه الشيخ الهادئ الوديع في ذلك اليوم. ما كاد الصغير يدخل البيت وجيبه الواسع المشقوق في الجانب الأيمن من القنباز ممتلئٌ بالثمر، حتى لمحه أبوه، وعرفَ كلّ شيء. وانهالت يد الأب الهادئ الوديع بصفعة قوية على وجه **وائل**، ثم امتدت إلى الجيب الممتلئ، وراحت تفرغ ما فيه بغضب شديد، وتلقي به خارج البيت.. وهو ينذر الصغير قائلاً:

"حذار أن تعودَ إلى مثلها.. حذار ثم حذار"..

بهذا الأسلوب الشائق نفسه يتحدث **سليمان العيسى** عن تساؤل الطفل **وائل** عن سبب عدم ذهابه للدراسة في المدينة أسوةً بأخيه، وجواب الوالد بعدم قدرته على إرسال ولدين إلى المدينة.

كما يتحدث عن قصائده الأولى التي كتبها وهو في التاسعة أو العاشرة، ومنها على ما يذكر:

ألا يـا أيُّهـا الفقـراءُ موتـوا

لكُمْ في جنة الفردوس قوتُ

لقـد بُنيـتْ لكـم ثـمَّ البيـوتُ

وكوثركم بها يجري شـهيًا

ويعلّق:

.. هذه القصيدة تتحدث عن هموم الفلاحين، وبؤسهم، وكفاحهم في سبيل اللقمة. لا يدري **وائل** لماذا اختار هذا الموضوع قبلَ أيِّ موضوع آخر. إنها تحملُ بذور الثورة على الشقاء الذي لا يعرف أحدٌ كيف حلّ بهؤلاء المساكين.. ولا يجرؤ أحد على أن يناقش أسبابه. وهكذا كان **وائل** أوّل شرارة تتفجر بصورة تلقائية ناقمة على هذا البؤس، ساخرة من الفقر.

في العام التالي يذهب **وائل** للدراسة في المدينة فيتسع أفقه، ويلقي الشعر في المدرسة أمام التلاميذ والمعلمين، وفي نادي العروبة أمام الأستاذ **زكي الأرسوزي** وجمهور غفير؛ وما يلبث أن يشارك به في المظاهرات العامة ضد الاستعمار ومؤامراته. ويجري إلحاق لواء الإسكندرون كله بتركيا، فيغادر قريته، ولا يعود لزيارتها إلا بعد خمسة وعشرين عاماً، ولمرة واحدة فقط. إلا أنها بقيت تملأ ذاكرته وتوحي له:

تينة وشاعر ـ ساقية الضيعة ـ منازل ـ رسالة من نهر العاصي ـ إلى روح أمي ـ وفاء لأبي ـ رغيف أم محمد ـ الغداء في الحقل ـ خط اليد وذكريات الطفولة.. حتى أن ضريحيْ الأعرابي والخضر اللذين كان فلاحو القرية يزورونهما في المناسبات كان لهما نصيب في هذه الذكريات.

دمشق 21- آذار/ 2011

الحواشي:

1 ـ **سليمان العيسى**، أحكي لكم طفولتي يا صغار (بالعربية والفرنسية)، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001.

2 ـ انظر: **سليمان العيسى**، أوراق من حياتي، (بالعربية والفرنسية)، وزارة الثقافة، دمشق، 2003.

3 ـ تقع "**النعيرية**" على بعد عشرة كيلو مترات من مصب نهر العاصي في خليج السويدية، ومنها حصلت الحارة التي ولد فيها الشاعر "بساتين العاصي" على اسمها.

4 ـ من دون عناء: من دون تعب.

5 ـ انظر: **جهاد فاضل "سليمان العيسى: شاعر وناثر ومعلم أيضاً"**، في: **سليمان العيسى**: شاعر العروبة والطفولة، إعداد د. **علي القيم**، ود. **ملكة أبيض**،

الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص ص334-.344.

6 ــ انظر مقال د. **عبد السلام الكبسي**: "**سليمان العيسى والقصيدة الشعرية**"، في: **سليمان العيسى، 80 عاماً** من الحلم والأمل، إشراف د. **عبد العزيز المقالح**، تحرير وتقديم د. **إبراهيم الجرادي**، ص ص359-368؛ و**سليمان العيسى**، شاعر العروبة والطفولة، إعداد: د. **علي القيم**، ود. **ملكة أبيض**، ص ص287-297.

□□

المثقف العربي
(دلالة اللغة، وإشكالية الموقع والسلطة)

□ د. فاروق اسليم*

لكل قراءة جادة للثقافة العربية، ولواقع منتجيها أهمية كبيرة في معرفة الذات ونقدها، لتكون أفضل حالاً؛ لأن بمقدور الثقافة "بفضل موقعها الرفيع أو السامي أن تُجيز وتهيمن وتحلّل وتُحرّم، وأن تخفض منزلة شيء ما أو أن ترفع من مقامه(1)"، ومن ثم نجد أن المثقفين الحقيقيين هم أصحاب معرفة وجرأة تمنحهم الموقع والسلطة معاً؛ فهم "يعرفون، ويتكلمون، يتكلمون ليقولوا ما يعرفون، وبالخصوص ليقوموا بالقيادة والتوجيه في عصر صار فيه الحكم فناً في القول، قبل أن يكون شيئاً آخر(2)".

وستقف هذه القراءة ــ أولاً ــ عند الدلالات اللغوية لكلمة (المثقف) لترى تطور الدلالة اللغوية نحو معانٍ جديدة تبرز طبيعة موقع المثقف في المجتمع العربي، وصلته بالسلطة، كما ستقف ــ ثانياً ـ عند موقع المثقف العربي وقربه من السلطة أو بعده عنها، ابتداء بزمن يقظة الأمة العربية ونهوضها الوطني التحرري، والقومي العربي، ومروراً بزمن الانكسارات القومية والإيديولوجية، وانتهاء بالواقع العربي الراهن.

1 ـ دلالات اللغة

يُظْهِرُ النظرُ في المعاجم، للفعل الثلاثي المجرد (ثقف)، صيغتَين، هما: ثَقُفَ فلانٌ ثَقافةً، وثَقِفَ ثَقفاً، أي: صار حاذقاً فطِناً. وتأتي الصيغة الثانية متعدية، كقولنا: ثَقِفَ فلانٌ العلمَ والصناعة ثَقْفاً وثقافةً: حذقهما، وثَقِفَ الحديثَ: فهمه بسرعة، وثَقِفَ الشيءَ: أدركه، وظفر به.

ومن الظاهر أنّ صيغة (ثَقُفَ) تماثلُ (ثَقِفَ) في الدلالة على عموم الحذق والفطنة، غير أن صيغة (ثَقِفَ) تغدو أكثر تحديداً، إذا استخدمت متعدية لا لازمة؛ إذ بالتعدية يختصّ الحذقُ والفطنة بالعلم أو بالصناعة، أو بمجال محدد منهما. وبناء على ذلك يمكن القول بوجود مستويين رئيسين للثقافة: عام، ويعني عموم الحذق والفطنة، وخاص، يحدد فيه مجال الحذق والفطنة، إضافة إلى معنى القدرة على إدراك الشيء والظفر به. والتعبير عن الظفر بالشيء بـ (ثَقُفَ أو ثَقِفَ) لا يكون بغير مدافعة وممانعة، فقد جاء في الحديث: "إذا ملَكَ اثنا عَشَرَ من بني عمرو بن كعب كان الثَّقَفُ والثِّقافُ إلى أن تقوم الساعةَ. يعني الخِصَامَ والجِلادَ(3)".

والظفر في مجال الخصام والجلاد لا يكون إلا بعد لأي، وتدافع بالحذق والفطنة، وأرى ذلك

*أكاديمي. أستاذ جامعي في كلية الآداب في إدلب. رئيس فرع اتحاد الكتاب العرب هناك.

مؤسساً لغةً على الصلة الوثيقة لمادة (ثقف) بالحرب وبعض أدواتها عند العرب منذ العصر الجاهلي؛ فالثقاف والثقافة: العمل بالسيف(4)، ويعني إجادة الجلاد به، دفاعاً وهجوماً، ومثله اللعب بالرمح الذي كثر نعته في تراثنا العربي بالمثقف، ومنه قول ابن ثور العامري(5):

فظلنا نهزُّ السَّمهريَّ عليهم

وبِيضَ الصَّبُوحُ السَّمهريُّ المثقَّفُ

وقول رجل من طيئ يرثي الربيع وعمارة ابني زياد العبسيين، وكانت بينهم مودة(6):

هُمَا رُمْحان، خَطِيان، كانا

من السُّمْرِ، المُثَقَّفَةِ، الصِّعَادِ

والثِّقافُ: حديدة تكون مع القواس والرماح يقوم بها الشيء المعوج. وهو أيضاً خشبة قوية قدر الذراع في طرفها خرق يتسع للقوس وتُدْخَلُ فيه، ويُغْمَزُ منها حيث يُبْتَغى أن يُغْمَزَ حتى تصير إلى ما يراد منها، كما تُسَوَّى الرِّماحُ بها كذلك(7).

بيد أننا لا نجد من استخدم اسم الفاعل (ثاقف)، ولا اسم المفعول (مثقوف)(8)، بينما تعددت صيغ الصفة المشبهة من الفعل (ثقف) كقولهم: "رجلٌ ثَقْفٌ، وثَقِفٌ، وثَقُفٌ: حاذقٌ فهمٌ(9)". وهي صيغ تدل على ملازمة صفة الثقافة للموصوف إذ "المراد أنه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه(10)"، إضافة إلى ما في تلك الصفات من وشائج تغيب فيها الحدود الفاصلة ما بين الفاعلية والمفعولية. ولذلك دلالات مهمة؛ منها أن الثقافة لا تمتلك إلا بالمثابرة على التدريب، وأن من قيم المجتمع العربي قديماً أنفة الإنسان من أن يكون ثاقفاً، أي: معلماً للثقافة، أو مثقوفاً، أي: معلماً الثقافة.

أما اسم المفعول (المثقف) فقد استخدم منذ العصر الجاهلي نعتاً للرمح، ثم استعير اللفظ للإنسان المعتدل القامة، تشبيهاً له بالرمح قامة ومضاء، وقد جمع الشريف الرضي بين الأصل وما استعير له في قوله يذكر من قتل يوم الطف(11):

ومُعْتَدِلٍ مثل القناة، مُثَقَّفٍ

لواهُ، إلى الموتِ، الطَّويلُ، المُثَقَّفُ

وأما اسم الفاعل (المثقف) فهو في أصل اللغة العربية نعت لمن يعمل في مجال مهني محدد، هو تقويم القنا والقسي. ولما كان العربي قديماً يأنف من المهن والحرف فإن من الطبيعي أن ينظر إلى المثقف نظرة ازدراء، نراها بارزة في تصوير عمرو بن كلثوم لقناة قومه، فقد جعلها(12):

عَشَوْزَنَة، إذا انقلبتْ أرَنَّتْ

تَدقُّ قفا المُثَقِّفِ والجَبِينا

فهي لصلابتها تنقلب على المثقف فتشجه في جبينه وفي قفاه، ولو كان من كرام الناس لما كان حاله كذلك، أو لشجت القناة جبينه، كما يشج الأبطال، لا قفاه، كما يصفع الأذلاء.

غير أن كلمة (المثقف) اكتسبت معنىً إيجابياً بانزياحها عن التثقيف بالعمل المهني والحرفي إلى دلالتها على التقويم بغيره، ومنها حديث عائشة تصف أباها – رضي الله عنهما –: ((وأقامَ أَوَدَه بثقافه))؛ تريد أنه سوّى عوج المسلمين(13). ومن هذا القبيل تقويم الإعوجاج بالسلطة السياسية. يقول **ابن الرومي في تقييد الوزير صاعد بن مخلد لمحمد بن علي**(14):

وهو المثقَّفُ فاصطبر لِثقافِهِ

ولحَدِّ مِبْرَدِهِ، لكيْ تحْظى غدَا

وهذا التثقيف هو تقويم سياسي، ليصبح المثقف مناسباً للانقياد للوزير. كما استخدم الجاحظ لفظ (المثقف) في (البيان والتبيين) مرادفاً لمعنى المؤدب والمعلم(15)، وخصه ابن الجوزي في (المدهش) بتعليم الأطفال في البيوت(16). والكلام المثقف يكون متقناً وبديعاً، وفيه فنون من الأدب. يقول خليل مطران يتعجب من إبداع الكلام المثقف(17):

مَا أبْدَعَ الكَلِمَ المُثَقَّـ

ـقَفَ، فِيهِ، مِنْ أدَبٍ فنُونُ

ومثله قول **نسيب أرسلان**(18):

ولا تُهْمِلوا حُسْنَ الخِطابِ، ولِيْنَهُ

فإنَّ الخِطابَ العَذْبَ نِعْمَ المُثَقِّفِ

وبناء على ما سبق يمكن القول بأن التثقيف نفسه له قيمة إيجابية مطلقة عند العرب، لأنّ مجاله العلو وتقويم الاعوجاج؛ فالمادة (ثقف) "كلمة واحدة، إليها يرجع الفروع، وهو إقامة دَرْءِ الشيء(19)". أما الفروع في العبارة فهو العلو والارتفاع، وأما دَرْءُ الشيء فهو ميله واعوجاجه؛ فالتثقيف كان في الأصل عملاً غير كريم، ثم تطورت دلالته، فأصبح عملاً إيجابياً، كالتهذيب بالكلام وتقويم السلوك الديني والاجتماعي والخلقي. لكن استخدام لفظة (المثقف) مستعارة لهذه المعاني ظل نادراً، وفي ذلك ما يشير تاريخياً إلى ضعف فاعلية صانعي الثقافة التي تعني في العربية الحذق

والفطنة على نحو عام أو على نحو محدد في مجال من مجالات الصناعة أو المعرفة العلمية التطبيقية غالباً، وفي ذلك ما يفسر استعارة لفظ (المثقف) منذ عقود، لمفهوم أوربي، وأصبحت لـه سيرورة واسعة، لكنه لم يمتلك في الوعي العربي ما يجعله مماثلاً لما استُعير لـه، عدا وعي النخبة العربية المتصلة اتصالاً وثيقاً بالثقافة الأوربية وفكرها، والتي تقرأ مفهوم (المثقف) قراءة من يبحث عن مطابقة الفرع العربي للأصل الأوربي(20).

إن لفظة (المثقف) تدل على المفعولية لا الفاعلية، علماً أن (المثقف) هو الأكثر مناسبة للمقابل الأوربي، لأن انعدام الفاعلية يفقد المفهوم جوهره، وهو التأثير في حياة الناس بالمبادرات الجزئية التي تدعو إلى الأفضل، كما أن لفظة (المثقف) شديدة الارتباط بما تنتجه؛ لأن علاقتها بـ (المثقف) هي من قبيل العام والخاص؛ فكل مثقف هو بالضرورة مثقف، لكن المثقف ليس مثقفاً بالضرورة.

وقد ظلت لفظة (المثقف) تحتفظ بظلالها التاريخية العربية الموغلة في القدم، وهي ظلال سلبية مؤسسة على احتقار العمل في مجتمعنا الرعوي الجاهلي القديم، بل شهدت الأمة انحداراً شديداً في موقفها من المثقفين، فمن كان يحظى بقدر من الاحترام قديماً لاشتغاله في ميدان الكتابة أضحى في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين محتقراً جداً؛ ففي مصر "كانت الأسرة تتبرأ من ابنها إذا احترف الأدب، أو كتب مقالاً في الصحف، وكان المحامي يسمى في اللهجة السفيه، لأنه يدافع بالحق أو بالباطل أمام القضاة(21)".

2 ـ تناغم الموقع والسلطة

إن الموقع الذي يناله المثقف الفائق يمنحه سلطة شعبية قد تضارع سلطة السياسة على المجتمع، وذلك لأن "المجتمع هو الأساس المادي والفعلي الذي تحاول الثقافة أن توسع هيمنتها عليه من خلال جهابذة الثقافة(22)".

لكن انتقال المثقف من الموقع الشعبي إلى المنصب السياسي يجعله في الغالب في حالة تنافس لا تصارع مع أمثاله من المثقفين أصحاب المواقع، وفي ذلك مصلحة للفريقين وللوطن معاً.

والعلاقة بين المثقف والسلطة مرتبطة بمستوى النهوض الحضاري للأمة؛ إذ في حالات الضعف يسود في المجتمع نموذج المثقف/ المثقف التقليدي، الذي يمثل ثقافة تطابق الواقع المعيش في أحسن الأحوال، أو ثقافة ترتد نحو واقع قديم هو أكثر سوءاً من المعيش، بينما نجد في حالات النهوض الحضاري للأمة المثقفين الذين يسعون إلى تجاوز الواقع المعيش عبر نقده، واستشراف واقع مستقبلي، يمكن تحقيقه، وبه يرتقي الوطن نحو الأفضل.

ومن المؤكد أن الأمة العربية قد مرت بحالات ضعف شديد، وسكون مديد، قبل أن تبدأ يقظتها، ولا سيما في مطلع القرن العشرين. وهذا يعني أن طابع الثقافة المطابقة للواقع أو الارتداد نحو الأسوأ قد ساد قروناً، ضعفت فيها الفاعلية الثقافية العربية، وارتبط اسم ما ندعوه الآن بالمثقف/ المثقف بأنواع السلطة المختلفة ارتباط تبعية، فكان يسير في ركابها، ولا يحظى إلا بأكثر منها سخطاً، وتحملاً للمسؤولية، لكونه مطية السلطات المختلفة لاستمرار الضعف.

والمثقف عند العامة من العرب هو "الخبير في الحياة الذي يمتلك فطنة في معاملة الناس، بصرف النظر عن عامل العلم. والمثقف بحسب المعنى المتداول منذ **الغزالي** هو من ألمّ بشيء عن كل شيء، تمييزاً لـه عن العالم الذي يعرف كل شيء عن شيء واحد(23)". وهذا التعريف يبدو مناسباً لنمط المثقف العربي التقليدي المسوّغ لواقع الضعف، والارتداد نحو ما هو أسوأ من واقعه تاريخياً، غير أن هذا التعريف غدا قاصراً عن التعبير عن حال شريحة جديدة من المثقفين العرب في مطلع القرن العشرين، وهي الشريحة التي تجاوزت دورها التاريخي التقليدي الذي يسوغ الواقع أو يعرض عن الانشغال به إعراضاً تاماً.

إن المثقف العربي الجديد هو الذي أنتج التحولات العربية الكبرى للنهضة العربية بقسميها: الديني الإسلامي، والقومي العربي، وهو بذلك موافق لتعريف سارتر لاحقاً للمثقف بأنه "إنسان يتدخل فيما لا يعنيه(24)"؛ وذلك لأن شريحة المثقفين العرب الذين شغلهم حال الأمة قد تجاوز كل منهم دائرة الفطنة والخبرة في اختصاصه الأدبي أو العلمي الدقيق إلى دائرة التدخل فيما لا يعنيه، وفق فهم القوى الحاكمة المحلية أو الأجنبية.

ولعل من اللافت أن تلك الشريحة هي التي قادت النضال الوطني والقومي والإسلامي للتحرر من الاحتلال الأجنبي، ومن المظاهر المختلفة لضعف الأمة معاً، وقد بوأها نضالها موقعاً قيادياً بارزاً، ما يزال راسخاً في ضمير الأمة إلى اليوم، ومن تلك الشريحة قادة الحركات الوهابية في نجد، والسنوسية في ليبيا، والمهدية في السودان، وكذلك المثقفون المتنورون الأفذاذ أمثال **قاسم أمين، وعبد الله النديم، ومصطفى كامل، وجمال الدين الأفغاني، وعبد الرحمن الكواكبي**، وغير هؤلاء كثير ممن تحفل بهم الذاكرة العربية، ولاسيما قادة الكفاح المسلح للتحرر من الاحتلال، الذين مارسوا النضال ضد المحتل قولاً وفعلاً، ومنهم في سورية **إبراهيم هنانو، وسلطان باشا الأطرش، وصالح العلي، وعبد الرحمن الشهبندر**، ومثلهم كثيرون في

العراق والجزائر وفلسطين ومصر والسودان وليبيا والمغرب، وغير ذلك من الأقطار العربية.

إن المواقع التي تبوأها أولئك المثقفون هي مواقع ثقافية لا تقل أهمية عن أي موقع سلطة، لأن "قوة الثقافة ليست، على نحو كامن، بأقل من قوة الدولة في شيء(25)". وقد شغلوها بفعل أثرهم الواسع والعميق في سلوك الناس وأفكارهم، وكان أولئك المثقفون، ولاسيما أبناؤهم من المثقفين، كانوا، في الغالب، من خريجي المدارس الوطنية التي ظهرت بعد انهيار الدولة العثمانية، وأخذت بالمناهج الغربية، مما أدى إلى تكوين طبقة من "المثقفين المطلعين على المعارف العلمية الحديثة، الذين نادى قسم منهم بدفع المجتمعات العربية قدماً في طريق التطور، والسعي لتحقيق أهداف النهضة العربية، وهي: العقلانية، الليبرالية، العلمانية، الديمقراطية، المجتمع المدني وغيرها، وتم لهذا التيار النهضوي الغلبة في صفوف المثقفين(26)"، وكان من نتائج ذلك أن انتقلت تلك الفئات المثقفة من الموقع المؤثر في حياة الناس وسلوكهم إلى استلام مقاليد المناصب التي يحكمون بها الناس، وظهرت بذلك طبقة عربية حاكمة جديدة، مثلت في الغالب التيار القومي العربي إضافة إلى التيارين الديني والماركسي وغيرهما.

ولعل من المهم كثيراً الإشارة إلى أن الأحزاب السياسية الممثلة لتلك التيارات قد نشأت في رحم الصراع ضد الاحتلال من ناحية، وضد مظاهر التخلف الناتجة عنه أو عن عطالة ذاتية من ناحية ثانية، وفي ذلك ما يفسر لنا التناغم بين المثقف والسلطة الوطنية بعيد الاستقلال؛ فالموقع الذي تبوأه المثقف بنضاله التحرري دفع به إلى موقع السلطة، غير أن سلطته كانت مراقبة بأنداده من الأحزاب والتيارات المختلفة.

إن من يقرأ حال المثقف العربي منذ ابتداء النهضة العربية إلى نكسة حزيران 1967 يرى أن المختص طبياً أو أدبياً أو فقهياً أو قانونياً أو غير ذلك قلما حصر اهتمامه في دائرة اختصاصه فقط، بل كان ينشغل غالباً بما لا يعنيه اختصاصياً، إضافة إلى اتقانه ما اختص به، وإلى توثيق صلته بالناس، ويمكن أن نمثل لذلك بالدكتور **وهيب الغانم**؛ فالمبادئ القومية العربية، والتوجهات الاشتراكية التي نادى بها "كانت مقرونة بسلوك شخصي ينسجم مع هذه المبادئ، ولا يتعالى عليها، مضافاً إليها عيادة شعبية، فتحت له أبواب بيوت الناس، وهذه الأمور مجتمعة أسهمت في الشعبية التي يتمتع بها الغانم، في أواخر الأربعينيات والخمسينيات(27)". وتأسيساً على هذا يمكن القول بأن الحدود الفاصلة بين المثقف والمثقف عربياً لم تكن واسعة جداً آنذاك؛ فالمثقف مثقف بالضرورة، وكان المثقف مثقفاً غالباً.

ومن المؤكد أن هذا الحضور الواسع للمثقفين العرب كان علامة نهوض ثقافي عربي، وبنية فوقية له. وقد أسهمت في ذلك أمور منها أن أولئك المثقفين كانوا ينتمون في الغالب إلى شريحة اجتماعية متجانسة، هي الطبقة الوسطى، المعروفة بأنها حامل أساس لقضايا الشأن العام فكراً وثقافة وسياسة ومنظومة قيم وسلوك، أسهم في تحصينها وتقويتها واستقلاليتها الوضع المادي المتوارث لتلك الشريحة، إضافة إلى القيمة المادية الحسنة لناتج عمل كل مختص آنذاك.

وبناء على الإشارات السريعة السابقة يمكن القول بوجود علاقة متوازنة ما بين السلطة والمثقف العربي في أزمان النهوض التحرري والنضالي وطنياً وقومياً؛ فقد كان للمثقف سلطة الموقع الذي امتلكه على نحو شرعي بما قدمه لمجتمعه، وقد تجتمع له سلطة الموقع والمنصب معاً، لكنه ظل في أحواله المختلفة مثقفاً ملتزماً قضايا يؤمن بها، ويدافع عنها بقوة وجرأة، لكن ذلك لا يمنع القول بأنه أخفق في صنع المستقبل الذي بشر به، بسبب معوقات، الداخلية منها أشد خطورة من الخارجية، لكون الأولى تشكل سلطات دينية واجتماعية وثقافية مضمرة تارة وظاهرة أخرى، يصعب على المثقفين اتخاذ مواقف واضحة وجادة في مواجهتها، بخلاف المواقف من العدوان الخارجي، ولاسيما الاحتلال الأجنبي، ولهذا نجح المثقفون كثيراً في مجابهة العدوان الخارجي، ولم ينجحوا في مواجهة العطالات الداخلية، وكان ذلك من أسباب نكسة حزيران المدوية سنة 1967.

3 ـ تضاؤل الموقع والسلطة

كانت نكسة حزيران بداية سقوط الحلم القومي، الذي استعاد بعض وهجه بظاهرة المقاومة الفلسطينية، وبحرب تشرين التحريرية (1973)، ثم شهد انهيارات متتابعة، ابتدأت باتفاقية (كامب ديفيد) وما تلاها في دائرة الصراع العربي الصهيوني، إضافة إلى غزو لبنان، والحروب المتتالية في الخليج العربي، وهي التي أسهمت في ظهور النظام العالمي الجديد منذ (1990) وما نتج عنه من انهيارات عربية بلغت ذروتها بالاحتلال الأمريكي للعراق سنة (2003).

ومن الواضح أن الانكسارات القومية، وسقوط الاتحاد السوفييتي قد أنتجا وضعاً ثقافياً جديداً، تراجع فيه دور المثقف الإيديولوجي، ولاسيما القومي العربي، والماركسي الشيوعي. لكن ذلك التراجع لدور المثقف القومي العربي بخاصة قابله استمرار الأنظمة العربية التي كانت، ومازالت، ترفع اليافطات القومية، بعد أن ابتعد مثقفوها القوميون أو أبعدوا عن مواقعهم الجماهيرية، وعن مراكز السلطة، وعن العمل

الحزبي الشعبي غالباً. وكان لذلك أثره الكبير في الجمود الفكري للأحزاب، وفي ابتعاد المثقف عن هموم الناس وقضاياهم، وبذلك خسر المثقف موقعه في المجتمع، كما خسر المشاركة في السلطة وصنع القرار أيضاً، في الوقت الذي كان التعليم في الوطن العربي تتسع دائرته، على نحو يبشر بتنامي دور المثقف العربي موقعاً وسلطة، لا بتراجعه.

إن اتساع دائرة التعليم أدخل إلى الحياة العربية اختصاصات لم تكن قبل، كما أن مجانية التعليم في دول عربية رئيسة كمصر وسورية والعراق، ودول الخليج العربي، أسهمت في تنوع شرائح المثقفين الاجتماعية، وفي ضعف الطبقة الوسطى المدنية؛ فقد جاورتها ونافستها شرائح اجتماعية متنوعة، لكنها لا تتمتع بما تملكه تلك الطبقة تاريخياً من قيم ثقافية وسياسية، غير الطموح نحو المشاركة في السلطة. وقد تأثر المثقفون "بهذه الظاهرة التي رافقها أو نتج عنها انحسار الثقافة وتسطحها، وتراجع دور المثقف لصالح الفئات البيروقراطية والطفيلية(28)، إضافة إلى التأثير السلبي للإرهاب الفكري وانتشار الأمية، وطغيان وسائل الإعلام الهابط، وندرة مؤسسات البحوث والدراسات الاستراتيجية، في انحسار دور المثقف والثقافة وتسطح كل منهما في الوطن العربي.

وقد أنتجت تلك المستجدات في الحياة الثقافية العربية تنوعاً في الشرائح الاجتماعية المثقفة، كما أنتجت اختصاصات علمية لم يكن لها حضور فاعل قبل، ومنها بخاصة شريحة المهندسين. لكن هذا الغنى النوعي والعددي قابله ضعف شديد في انشغال أصحاب الاختصاصات بما لا يعنيهم اختصاصياً؛ إذ غدت نسبة المثقفين بين طبقة المثقفين (أصحاب الاختصاصات العلمية ونحوها) قليلة جداً؛ فثمة، مثلاً، "مفارقة واضحة بين امتلاك الطبيب المختص ناصية العلوم الطبية، وجهله بمعظم ما يجري حوله، وافتقاره إلى الأرضية الثقافية الموسوعية التي امتلكتها أكثرية الأجيال السابقة من الأطباء وغيرهم من المثقفين(29).

ومن ثم يمكن القول بأن الشأن العام لم يعد هاجساً رئيساً يوحد هؤلاء المثقفين، بل أضحى الهاجس الرئيس الموحد لهم هو حرص كل فئة على تحقيق المكاسب لنفسها، فنجحت الشرائح الأقوى اقتصادياً في تشكيل سلطات جديدة، ومن تلك الشرائح المهندسون والأطباء والصيادلة، فالمكاسب المادية التي حققتها كل فئة منهم لنفسها عالية القيمة، إضافة إلى مظلة الحماية من المساءلة التي توفرها النقابة لأعضائها غالباً، وهذا ما جعل سلطة النقابة جداراً صلباً يعوق تقديم الخدمات على نحو أفضل، وبكلفة أقل. وهذا يعني أن المثقف العربي الذي ترك موقعه الاجتماعي والسياسي كسلاً أو كرهاً قد أنتج سلطات جديدة، لا تسهم إلا قليلاً في تنمية ما هو بعيد عن دائرة اختصاصه، إذ غلب عليه اللاشعور السياسي واللامسؤولية الاجتماعية تجاه الآخر.

أما الشرائح المثقفة الأضعف اقتصادياً فقد استغرق كل منها البحث الفردي عن حياة اقتصادية أفضل، ونتج عن ذلك ضعف في الأداء العام تجاه المجتمع، وهو ما نراه واضحاً في حال التعليم في الوطن العربي؛ فالأمية في أكثر أقطاره تزداد، ولا تنقص، ومستوى التعليم يتردى، ولا يرتقي. أما حال البحث العلمي العربي فمرشح ليكون في المرتبة الأولى للمتخلفين عالمياً في مجالات البحث العلمي.

إن هذا التوصيف للمثقف موقعاً وسلطة يظهر تضاؤل الفعل الثقافي، وكان من مظاهر ذلك وأسبابه أيضاً هجرة المثقفين ـ ولاسيما الأطباء والمهندسون ـ إلى بلاد يجدون فيها شروطاً أفضل للحياة والعمل والتقدم المهني، وهذا التصرف ـ وإن كان من أسبابه سوء تقدير الوطن لنخبه العلمية ـ يقع فيه اللوم "على عاتق المهاجر نفسه، حين يتصرف في أنانية شديدة، ودون مبرر، لمجرد الهرب من مهمة صعبة تنتظره في بلاده الساعية إلى التقدم(30)"، بل كثيراً ما عانت الجامعات العربية، ومازالت، من عقوق بعض موفديها للدراسات العليا في أوربا وأمريكا، إذ خذلوا الوطن بعدم العودة، وعدم الوفاء بتعهداتهم تجاه مؤسساته العلمية.

وكان من مظاهر ذلك التضاؤل وأسبابه أيضاً أن إقامة المثقفين في أوطانهم لا تعني الاستفادة منهم دائماً؛ فالذين أصابهم الإحباط في مجال عملهم، أو انقادوا لسلطات اجتماعية وثقافية تقليدية، ولم يمارسوا السلوك الثقافي المناط بهم نراهم "لا يستفيدون من ثقافتهم وقيمهم الحياتية، ولا يفيدون(31)"، بل أصبحوا عوامل إعاقة لتقدم مجتمعاتهم وتطورها.

4 ـ نهوض المثقف العربي موقعاً وسلطة

في مقابل تضاؤل دور المثقف العربي موقعاً وسلطة نجد القابضين على الجمر، من المثقفين العرب الذين ظلوا، على الرغم من الانكسارات القومية والإيديولوجية، متمسكين بقيمهم وإيديولوجياتهم، ولاسيما ما اتصل منها بالصراع العربي الصهيوني، وبمقاومة مشاريع الهيمنة الأمريكية على المنطقة العربية، فكانوا مناهضين للسلطات السياسية العربية الداعية إلى التطبيع، والسائرة في ركب التوجهات الأمريكية نحو بناء شرق أوسط جديد، وذلك في أكثر من قطر عربي، وكانوا في الوقت نفسه مناصرين لتوجهات المقاومة والممانعة الرسمية والشعبية، على نحو منظم غالباً،

وفي مقدمة هؤلاء المثقفين الكتاب العرب، وكثير من النقابات والاتحادات العربية المهنية، الذين كانت مواقفهم تعبر عن استمرارية حضور المثقف العربي، وعن وعيه للواقع، وجرأته في نقده.

لكن ذلك لا يعني أن المثقفين الواعين لهم تأثير مهم في التوجهات السياسية لأقطارهم، وذلك لضعف عام نزل بهم موقعاً وسلطة؛ ومن ثم يحدث الخلط بين ما يدعي المثقفون لعملهم من قيمة وما هم عليه في الواقع الذي يعيشون فيه، وحصيلة ذلك "وعي شقي لديهم، نتيجة للتناقض الحاصل بين ما يدعونه، ومكانتهم الحقيقية التي هي دون طموحاتهم(32)".

لكن عودة المثقف العربي إلى ما كان عليه موقعاً وسلطة في أزمان النهوض الوطني التحرري والقومي العربي سيكون عنواناً لنهوض شامل للأمة، وهو أمر ضروري لتكون مسيرة الأمة بخير، وأحسب أن نهج المقاومة والممانعة للاحتلال في فلسطين ولبنان والعراق قد أضعف التوجهات التقنية المعادية للمشروع القومي العربي، وأن ما تحقق بالمقاومة والممانعة قد أعاد الثقة بصلاحية المشروع القومي العربي لنهضة الأمة، وبأهمية الإيديولوجية القومية، وكل إيديولوجيا مقاومة وممانعة ووطنية.

ثمة إدراك من الساسة المعنيين بالمشروع القومي العربي، وغيره من توجهات الإصلاح والتنمية العربية لضرورة تجاوز حالات الجمود الفكري بفعل ثقافي جديد، يستعيد به المثقف موقعه المؤثر، والمهيأ للمشاركة بصنع القرار، أو بالسلطة السياسية نفسها لتكون أكثر وعياً وتنويراً وفاعلية. ومن المعالم البارزة لذلك، في سورية مثلاً، الندوة الفكرية الموسعة التي دعت إليها القيادة القطرية لحزب البعث العربي الاشتراكي، وشاركت فيها قيادات الحزب، وعدد من مثقفيه في السياسة والاقتصاد، وكان من توجهاتها الرئيسة التأكيد على الطابع المدني للحزب فكراً تنظيماً وقيادة للدولة والمجتمع، إضافة إلى التأكيد على أهمية الفكر والثقافة في حياة الحزب، إذ أكد شعار الندوة على أن عملها يهدف إلى تقديم رؤية جديدة، وفكر يتسع للجميع(33). ومن اللافت في سورية إقرار قيادة الحزب بتراجع دور المثقف البعثي، صاحب الدور التنويري، والموقف السياسي والفكري، ودعوتها إلى استعادة ذلك المثقف لدوره إلى جانب غيره من المثقفين، ليكون خطابهم نقدياً ووطنياً معاً(34)". ولاسيما من خلال العمل على إعادة الاعتبار للثقافة في الحزب، والعودة إلى مفهوم المثقف البعثي الذي يحمل قضية سياسية مرتبطة بمصالح الجماهير الكادحة، المثقف المستعد للدفاع عن قضيته وتجسيدها قولاً وعملاً، عقيدة وسلوكاً(35)".

لكن مشروعية نقد المثقفين للسلطة أو ممارستهم لها يجب أن تبدأ بنقد سلطتهم نفسها، وذلك بعرض أداء أي شريحة من المثقفين على الناس، لنرى مستوى رضا المواطنين عن الأداء المهني البعيد عن الاستغلال من جهة، والملتزم بتطوير الأداء والفاعلية المهنية ثانياً، إذ إن نيل رضا المواطن العربي عن أداء المثقف مهنياً ينبغي أن يكون هو المفتاح الرئيس لمشروعية انتقاله إلى مستوى المثقف المفكر، المعني بالقضايا العامة، ولاسيما نقد السلطة السياسية.

ومجالات نقد المثقف العربي المفكر للسلطة واسعة جداً، لكن الرائج عندنا أن نقد المثقف العربي يتجه غالباً نحو السلطة السياسية ليحل محلها، قبل أن يمتلك مشروعية ما ينادي به على ضوء ممارساته السابقة، وهو بذلك يختار المجال الأقل جهداً، والأكثر إعلاماً، وبه ينتقل من دائرة الثقافة والفكر إلى دائرة السياسة التي تخضعه لقوانينها الضاغطة، في الوقت الذي يرغب فيه أن يتمتع بحصانة المثقف المفكر.

إن إشكالية علاقة موقع المثقف العربي بالسلطة قابلة لقراءات كثيرة ومستمرة، لتشخيص مظاهرها، وخصوصيات تنوعها، لتقوية موقع المثقف، وتفعيل نقده للسلطات المختلفة، لا السياسية وحدها، ولتوسيع دائرة مشاركة المثقف المفكر في ممارسة السلطة السياسية، عبر جدلية تثقيف السياسي، وتسييس المثقف المفكر، ما أمكن؛ إذ بذلك تتسع دائرة نقد السلطة من داخلها، على نحو يجعل التجاوز نحو الأفضل أكثر تحققاً في مجتمعاتنا العربية، أو من خارجها حين تكون السلطة في الموقع المناقض لمصالح الشعب، ولاسيما موقع من يسعى لتفتيت الهوية الوطنية، ولإفراغ المشروع القومي العربي من مضامين التحرر والوحدة والتقدم.

وهذا التجاوز نحو الأفضل قد حدث في تونس ومصر، وانتهى بإسقاط نظامين عربيين، كانا مكبلين للتطور والتقدم، ومعاديين للمشروع القومي العربي، وقد شكل حراك الشعب التونسي والمصري بقيادة شبابه المثقف واقعاً سياسياً جديداً، وصنع وعياً عربياً بل عالمياً جديداً بأن المثقف العربي ينتصر الآن على كل معوقات إقصائه، موقعاً وسلطة ودولة، وأنه الحامل الرئيس لمسؤولية التحرر الوطني والقومي والاجتماعي.

نحن نعيش زمناً عربياً جديداً، يطرح إشكالات جديدة، تتجاوز دائرة التساؤل عن موقع المثقف العربي وعلاقته بالسلطة، إلى التساؤل المشروع عن نجاح المثقفين العرب ـ وقد استعادوا مواقعهم في عدد من الأقطار العربية ـ في العمل السياسي، لصنع الدولة الوطنية الحديثة المتطلعة إلى الاتحاد بمحيطها العربي، وإلى التوافق والانسجام مع

محيطها الإقليمي، ليكون ذلك مَعْبَراً نحو التواصل مع الآخر الأوربي والأمريكي، خلافاً لما عليه حال كثير من الأنظمة العربية التي تمر نحو العرب وجيرانهم عبر ذلك الآخر، وهي تدري أن ذلك من الأسباب الرئيسة المفضية إلى سقوطها، بفعل الثقافة والوعي المنحازين إلى المصالح الحقيقية للوطن والمواطن، وربما كانت تلك الأنظمة لا تدري، وهذا أعظم خطراً، ومناسبة للإسراع نحو ما يجب أن يكون عليه حال الأمة. وإن غداً لناظره قريب.

الهوامش:

(1) **سعيد ـ إدوارد**، 2000، العالم والنص الناقد، ترجمة **عبد الكريم محفوض**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 13.

(2) **الجابري ـ محمد عابد**، 1995، المثقفون في الحضارة العربية: محنة **ابن حنبل** ونكبة **ابن رشد**، مركز دراسات الوحدة العربية، ص 25.

(3) **ابن منظور**، د.ت، لسان العرب، (مصورة عن طبعة بولاق 1300هـ) دار صادر، بيروت: ثقف.

(4) السابق: ثقف.

(5) **ابن ميمون**، 1999، منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق **محمد نبيل طريفي**، دار صادر، بيروت 377/8.

(6) القالي، د.ت، الأمالي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1/2.

(7) انظر **ابن منظور**، لسان العرب: ثقف.

(8) لكن جاء في (**ابن جنّي**، 1988، المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة، دار الهجرة، بيروت ص 230):
ثقِفْتُ الرجلَ إذا ظَفِرْتُ به، وهو مثقوف. وثقيف منهما.

(9) **ابن منظور**، لسان العرب: ثقف.

(10) السابق: ثقف. وفيه: وفي حديث **أمّ حكيم بنت عبد المطلب**: إني حَصانٌ فما أُكلم، وثقافٌ فما أُعلم.

(11) ديوان **الشريف الرضي** (ضمن الموسوعة الشعرية، 2003، المجمع الثقافي، أبو ظبي).

(12) **الخطيب التبريزي**، 1997، شرح المعلقات العشر، تحقيق **فخر الدين قباوة**، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، ص 274.
وعشوزنة: صلبة جداً. وأرنّت: صوتت.

(13) انظر **ابن منظور**، لسان العرب: ثقف.

(14) ديوان **ابن الرومي**، 1997، تحقيق وشرح: **فاروق اسليم**، دار الجيل، بيروت 446/2.

(15) ص 1367 (ضمن الموسوعة الشعرية، 2003، المجمع الثقافي، أبو ظبي).

(16) ص 386 (ضمن الموسوعة الشعرية، 2003، المجمع الثقافي، أبو ظبي).

(17) ديوان **خليل مطران** (ضمن الموسوعة الشعرية، 2003، المجمع الثقافي، أبو ظبي).

(18) ديوان **نسيب** أرسلان (ضمن الموسوعة الشعرية، 2003، المجمع الثقافي، أبو ظبي).

(19) **ابن فارس**، 2003، معجم مقاييس اللغة، تحقيق **عبد السلام محمد هارون**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق: ثقف.

(20) ينظر الحديث عن تبيئة مصطلح المثقف عند (**الجابري ـ محمد عابد**، المثقفون في الحضارة العربية ص 9 وما بعدها).

(21) **بهاء الدين ـ أحمد**، 1999، المثقفون والسلطة في عالمنا العربي، كتاب العربي، الكتاب الثامن والثلاثون، ص 24.

(22) **سعيد ـ إدوارد**، العالم والنصّ الناقد، ص 14.

(23) **طحان ـ محمد جمال**، 2002، المثقف وديمقراطية العبيد، الناشر: الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، ص 17.

(24) **سارتر** ، 1973، دفاع عن المثقفين، ترجمة **جورج طرابيشي**، دار الآداب، بيروت، ص 12.

(25) **سعيد ـ إدوارد**، العالم والنص الناقد، ص 15.

(26) **حنا ـ عبد الله**، 1996، المثقفون في السياسة والمجتمع: نموذج الأطباء في سورية من أواخر القرن التاسع عشر إلى أواخر القرن العشرين، الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق، ص 7.

(27) السابق ص 161. وقد ظلّ (**الغانم**) كذلك إلى وفاته في منتصف التسعينيات.

(28) السابق ص 8.

(29) السابق ص 89.

(30) **بهاء الدين ـ أحمد**، المثقفون والسلطة في عالمنا العربي ص 16.

(31) السابق ص 17.

(32) **أومليل ـ علي**، 1998، السلطة الثقافية والسلطة السياسية، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ص 225.

(33) ناقشت الندوة مشروع بعض المنطلقات الفكرية، وذلك في دمشق 25 ـ 26/4/ 2009. وقد أكد شعار الندوة على أن عملها يهدف إلى تقديم رؤية جديدة، وفكر يتسع للجميع.

(34) ينظر حوار صحيفة البعث (العدد 13710 تاريخ 2009/7/5) مع رئيس مكتب الإعداد والإعلام والثقافة القطري، **د. هيثم سطايحي**.

(35) صحيفة البعث (العدد 13710 تاريخ 2009/7/5) من حوار مع **د. هيثم سطايحي** أيضاً.

□□

جغرافية القص
(علامات ومواقف في القصة القصيرة في سورية)

□ د. ياسين فاعور*

دراسة متواضعة تتسع لأربع وعشرين مجموعة قصصية لثلاث مبدعات، وواحدٍ وعشرين مبدعاً. صدرتْ ما بين عامي "1991 ــ 2009"، أقدمها مجموعتا "الطوفان" للقاص محمد باقي محمد، و"مواويل برية" للقاص محمود حسن الحاج 1991، وأحدثها مجموعة "غياب" للقاصة وئام أحمد صالح 2009.

والمجموعات القصصية تلتقي في طبعتها الأولى، وكان لي شرف دراستها، وأرجو أن أوفق في نشر هذه الدراسات في مستقبل الأيام.

اشتملت المجموعات القصصية على ثلاثمئة وتسع قصص قصيرة، ومئة وتسع قصص قصيرة جداً.

أطول القصص القصيرة قصة "هجري" من مجموعة "طريقة للحياة" للقاص عبد الباقي يوسف، وتقع في "67 صفحة"، وأقصرها في صفحتين، القصص: "ثغر ناعم" من مجموعة "عنف" للقاص فتحي قطوم، و"الوسادة الخالية" من مجموعة "غابات الروح"، للقاص طارق شفيق حقي، وقصة "تداعيات من الذاكرة" من مجموعة "تداعيات من الذاكرة" للقاصة وزنة حامد أوسي،

وقصة "أنثاك" من مجموعة "أيام فيما بعد" للقاصة **وجيهة عبد الرحمن سعيد**، وقصة "أبو عارف" من مجموعة "مطبّات للذاكرة" للقاص **إبراهيم عواد خلف**، وقصة "حالة" من مجموعة "غياب" للقاصة **وئام أحمد صالح**.

وكما تفاوتت قصص المجموعات في طولها فقد تنوّعت في تقانات السرد، وضمير الخطاب، كما سنلحظ ذلك في حينه.

وأهديت كلُّ مجموعة من المجموعات الآتية: "نهاية حلم" للقاص **خورشيد أحمد** إلى "روح والدته: **وضحة عبدي الهدو** بدلاً من كلّ السور" (ص 5)، ومجموعة "حارس الكآبة" للقاص **ملكون ملكون** إلى أبيه "سنبلة طيبة وعطاء.. في صحراء الروح" (ص 5)، ومجموعة "زمن الخوف" للقاص **قتيبة الحسيني** إلى "كلّ أطفال العالم الذي تتطلع عيونهم إلى زمن ملؤه الحب الإنساني ومن بينهم **ميساء... هيفاء.. علياء.. شذا**" (ص 5)، ومجموعة "همسة من بيداء الروح" للقاص **حسين سباهي** إلى "الجد المهندس **صالح عسكر** ــ الأب الروحي **صباح عسكر** ــ والوالد والأخوة والزوجة والأصدقاء والشاعر **إبراهيم اليوسف**" (ص 3). ومجموعة "الكوابيس" للقاص **عادل حديدي** إلى "**بهجت سليمان**، الإنسان الذي أوقد جذوة الحلم في زحمة الكوابيس" (ص 7). ومجموعة "غزالة

---

* أكاديمي، مدير تحرير المجلة.

الغابة" للقاص **بسّام الطعّان** "لسوسنة ولصديقة، وإلى وليفة الروح "**منّور**" (ص 5). ومجموعة "شجرة الكينا بخير" للقاص **إبراهيم اليوسف** إلى "والده **عبد الوهاب الشيخ إبراهيم**" (ص 5). ومجموعة "وغاب وجهها" للقاص **صبري رسول** إلى "أمي بروعتها وجمالها ودفئها" (ص 5)، ومجموعة "غابات الروح" للقاص **طارق شفيق حقي** إلى "الأم والأب" (ص 5) ومجموعة "تداعيات من الذاكرة" للقاصة **وزنه حامد أوسي** إلى "روح الأب وإلى روح زوجة الأب، وإلى الأم والصديق **طاهر السينو**" (ص 5)، ومجموعة "أيام فيما بعد" للقاصة **وجيهة عبد الرحمن سعيد** إلى "الزوج الحبيب والأولاد" (ص 5).

ومجموعة "مطبّات للذاكرة" للقاص **إبراهيم عواد خلف** إلى "وطنه الأكبر الذي لازم بطاقة ميلاده وهويته وشهيقه، وإلى وطنه الأصغر عائلته" (ص 15)، ومجموعة "غياب" للقاصة **وئام أحمد صالح** إلى "الأم وإلى الأب" (ص 3).

كما أهديت القصص الآتية: قصة "هلوسات كاتب صغيرة" من مجموعة "نهاية حلم" للقاص **خورشيد أحمد** إلى "الراحل الذي ما زال يحتلّ ذاكرة الكائنات **اللطيف محمد لطيف**" (ص 13)، وقصة "بحصة كريستالية" من مجموعة "بحصة كريستالية" للقاص **محمد عبدو النجّار** إلى "المدير الإداري لمشفى الحسكة الأستاذ النادر في نزاهته **عبد المجيد فارس أسعد**" (ص 45)، وقصة "يا صبر أيوب" من مجموعة "زمن الخوف" للقاص **قتيبة الحسيني** إلى "الأم العظيمة التي نسي أن يكتب عنها **مكسيم غوركي**" (ص 57)، وقصة "الخوف من الانطفاء" من مجموعة "زمن الخوف" للقاص **قتيبة الحسيني** إلى "الصديق الذي رحل جسده لتبقى روحه متنقلة بكلّ الأماكن التي وطأتها قدماه... إلى **زهير درويش**" (ص 61).

وقصة "كأنها عيون الغرانيق" من مجموعة زمن الخوف للقاص **قتيبة الحسيني** إلى "عيون زين وهلا التي ستبقى شاخصات متشوقات للحظة اللقـــــــــــاء" (ص 65)، وقصة "ذيول أغنية" من مجموعة "الكوابيس" للقاص **عادل حديدي** إلى "روح ممدوح عدوان" (ص 69)، وقصة "موجزة حياة المواطن **فياض**" من مجموعة الكوابيس للقاص **عادل حديدي** إلى "**علي الجندي** المتجدد دائماً كحلمنا وحياتنا البائسة" (ص 78).

وتصدَّرت بعض المجموعات بمقطوعات نثرية، مقولة لـ "ريلكه"، وأخرى لـ "نزيه أبو عفش" مجموعة "الطوفان" للقاص محمد باقي محمد (ص 5)، ومقولة للدكتور عبد السلام العجيلي مجموعة "شجرة الكينا بخير" للقاص إبراهيم اليوسف (ص 3)، ومقولة نثرية قصة "إعدام أنف" من مجموعة "نساء الطوابق العليا" للقاص عبد الحليم يوسف (ص 21)، ومقولة نثرية من "الإصحاح الثاني عشر من إنجيل متى" في قصة "ذات البريق" من مجموعة "نهاية حلم" للقاص خورشيد أحمد (ص 49)، ومقولة نثرية في قصة "امرأة كالغروب" من مجموعة "وغاب وجهها" للقاص صبري رسول (ص 87).

وتصدرت بعض المجموعات أو القصص بمقطوعة شعرية للشاعر "**الكسندر بلوك**" مجموعة "همسة من بيداء الروح" للقاص **حسين سباهي** (ص 11)، ومقطوعة شعرية للقاص **إبراهيم عواد خلف** في صدر مجموعته "مطبّات للذاكرة" (ص 17)، ومقطوعة شعرية للشاعر **فايز خضور**، قصة "أغنية الطفولة وإيقاع الرحيل" من مجموعة "مواويل برية" للقاص **محمود حسن الحاج** (ص 23).

وتميّزت قصص مجموعة "حارس الكآبة" للقاص **ملكون ملكون** بأنّ ثلاث عشرة قصة قصيرة من أصل ثماني عشرة قصة قصيرة تصدّرت بمقولات نثرية أو مقطوعات شعرية لكبار الأدباء والشعراء العرب والأجانب كانت كالآتي "**دستويفيسكي** (واحدة)، **نيكوس كازنتزاكي** (واحدة)، **أمل دنقل** (واحدة)، **محمود درويش** (اثنتان)، **بورخس** (واحدة)، **جميل حتمل** (واحدة)، **غادة السمان** (واحدة)، **سارتر** (واحدة)، **أوجين غيوميل** (واحدة)، **هنري ميشو** (واحدة)، **لوركا** (واحدة)، **ماركيز** (واحدة).

وتميّزت قصص مجموعة "همسة من بيداء الروح" للقاص **حسين سباهي** بأنّها تصدّرت بمقولة نثرية أو مقطوعة شعرية لكبار الأدباء والشعراء العرب والأجانب كانت كالآتي: **الكسندر بلوك** (18 قصة)، **أراغون** (قصة واحدة)، **محمود درويش** (سبع قصص).

وقد قدّم عدد من الأدباء للمجموعات الآتية:

ـ الأديب **أمين صالح** قدّم لمجموعة "مواويل برية" للقاص **محمد حسن الحاج** "هذا عالم" آخر قابل للتغيير في أيّ وقت، لا التفاحة إثم، ولا السفينة طوق نجاة... كلّ شيء مباح" (ص 5).

ـ الدكتور **جورج حداد** قدّم لمجموعة "زمن الخوف" للقاص **قتيبة الحسيني** "تتدرج نصوصه كلّها بين الحلم التأملي والقصّ السردي..." (ص 9).

ـ الكاتب والشاعر **إبراهيم اليوسف** قدّم لمجموعة "همسة من بيداء الروح" للقاص **حسين سباهي** "يدحض القاص، ومن وجهة نظره، مقولة الدهشة المستعارة بل المستحيلة من خارج النص الأدبي نفسه...." (ص 5).

ـ الأستاذ **عبد الخالق سلطان** قدّم لمجموعة "شجرة الكينا بخير" للقاص **إبراهيم اليوسف**

بمقدمة مطولة بعنوان "تعرية الذات أمام شجرة الكينا نقتطف منها "في هذه المجموعة يسافر القارئ في رحلة ضبابية بين هواجس إنسان مفعم بالحركة والنشاط والأمل والطموح...." (ص 9).

ـ الأستاذ **إدريس الهلالي** قدّم بمقدمة لمجموعة "تداعيات من الذاكرة" للقاصة **وزنه حامد أوسي** معرفاً بالقاصة ومجموعتها.

ـ الدكتور **أحمد زياد محبك** قدّم لمجموعة "غياب" للقاصة **وئام أحمد صالح** معرفاً بمضمونها وفنيتها وهناك مجموعات قدم لها أصحابها معرفين بقصص مجموعاتهم كما فعل القاص **جمال الولي** في مجموعته "ثلج وحواس"، والقاصة **وجيهة عبد الرحمن سعيد** في مجموعتها "أيام فيما بعد"، وقدّم القاص **جمال الولي** لنوافذه في الجزء الثاني من مجموعته بمقاطع تمهّد لموضوعه تارة، وتلخّصه تارة أخرى.

وجاءت المجموعات الأخرى "الطوفان ـ نساء الطوابق العليا ـ نهاية حلم ـ بحصة كريستالية ـ حارس الكآبة ـ الكوابيس ـ التركة ـ غزالة الغابة ـ شجرة الكينا بخير ـ وغاب وجهها ـ عنف ـ غابات الروح ـ الحمام والنسر ـ طريقة للحياة ـ مطبّات للذاكرة ـ صور من حياة الناس" بلا مقدمات.

وتصدرت بعض قصص المجموعات بلوحة تعبيرية معبّرة، فالقصص "رقصة على بوابة الزمن ـ مواويل برية ـ تلك القرية البعيدة" من مجموعة "مواويل برية"، للقاص **محمود حسن الحاج** صدّرت بلوحة تعبيرية تتكامل مع موضوع القص.

وتصدرت قصص مجموعة "وغاب وجهها" للقاص **صبري رسول** بلوحة تكاملت مع موضوعها.

وتصدّرت قصة "الطاني الكبير والطاني الصغير" بلوحة تعبيرية في حين ذيلت قصة "الخير والغيث" بلوحة تعبيرية من مجموعة "غابات الروح" للقاص **طارق شفيق حقي**.

وذيّلت قصة "تأملات" بلوحة العري العربي، وقصة "صهيل الخيل" بلوحة المسحوقة، وقصة "بانوراما للحب والوطن" بلوحة مقلوبة تمثّل الرجل والمرأة، وقصة "لحظة الوداع" بلوحة الحزن، وقصة "كأنها عيون الغرانيق" بلوحة الحمام من مجموعة "زمن الخوف" للقاص **قتيبة الحسيني**.

وقد تمحورت موضوعات قصص المجموعات حول الإنسان في علاقاته مع نفسه وعلاقاته مع الآخرين، ومعاناة الإنسان العربي، وصعوبات الحياة، ويبدو ذلك في قصص المجموعات جميعها، وصراع الإنسان من أجل تحقيق ذاته ووجوده، وتبدو قصص مجموعة "شجرة الكينا بخير" للقاص **إبراهيم اليوسف** قصص هذا الصراع، وقصص هذه المجموعات تصف الواقع بكلّ ما فيه من آلام ومصاعب وشقاء، وتلعب الذاكرة دوراً إيجابياً في مدّ القاص بمأساة تمتدّ من الماضي إلى الحاضر، ويبدو ذلك في قصص المجموعات: "همسة من بيداء الروح" للقاص **حسين سباهي**، و"وغاب وجهها" للقاص **صبري رسول**، و"مطبّات للذاكرة" للقاص **إبراهيم عواد خلف**، "صور من الحياة" للقاص **خليل محمود كركوكلي**.

وتصوير الحياة في مساحة محافظة الحسكة، ومعاناة إنسانها، ويبدو ذلك واضحاً وصريحاً في قصص المجموعات: "التركة ـ ثلج وحواس، غابات الروح ـ طريقة للحياة ـ مطبّات للذاكرة ـ حارس الكآبة ـ عنف ـ الطوفان ـ مواويل برية ـ بحصة كريستالية ـ همسة من بيداء الروح ـ غزالة الغابة ـ شجرة الكينا بخير ـ وغاب وجهها ـ ثلج وحواس ـ الحمام والنسر ـ أيام فيما بعد"، وتبدو قصص مجموعة "ثلج وحواس" للقاص **جمال الولي** قصص "هذا الإنسان في الزمان والمكان المثقل بالهموم والألم المعاش لكلّ التناقضات في اللحظة نفسها، المبهور في الوقت نفسه بالقفزات الهائلة للعصر، الإنسان الذي يحاول الخروج من قمقمه الثقيل الزرد، فيصاب بالدوار والخيبة، لكنّه لا يفقد الأمل أبداً" (ص 7).

وقد تناول كتاب القصة هذا الواقع بالنقد والتحليل، ويبدو ذلك في قصص المجموعات: "ثلج وحواس ـ نساء الطوابق العليا ـ رقصة العاشق ـ عنف ـ الحمام و النشر ـ صور من الحياة ـ غابات الروح"، وقدّمت قصص المجموعات الآتية: "نهاية حلم ـ طريقة للحياة ـ مطبّات للذاكرة ـ حارس الكآبة ـ التركة ـ مواويل برية" صوراً ساخرة لجوانب هذه المعاناة والأمور "أنت يا خلف خُلقت ملفوفاً بالأدب فقد كنت تنشد الأشعار وأنت شبرين من اللحم في الأقماط" (قصة هلوسات كاتب صغير، مجموعة نهاية حلم" (ص 15)، و"عدد الأقدام والأيدي التي تكالبت عليّ، ونتف البصاق والشتائم التي رموها في وجهي، لو وزّعت على أبناء جلدتي القاطنين في مسقط رأسي لزادت قليلاً عليهم، وظلّ قسمٌ منها لأجل عيون القادمين الجدد" (قصة أحكام قراقوشية، مجموعة ثلج وحواس" (ص 94).

وتناولت قصص المجموعات ثنائية الحياة الذكر والأنثى والعلاقات الإنسانية بينهما ومعاناة المرأة ومشاعرها، وتعتبر المجموعات "أيام فيما بعد" **(وجيهة عبد الرحمن سعيد)** و(تداعيات من الذاكرة) **(وزنه حامد أوسي)**، و"غياب" **(وئام أحمد صالح)**، و"وغاب وجهها" **(صبري رسول)** مجموعات المرأة، وتميّزت مجموعة "غياب" بأنها مجموعة المرأة بامتياز.

وتناولت قصص المجموعات الواقع العربي في المجموعات "الطوفان ـ مواويل برية ـ حارس الكآبة ـ زمن الخوف ـ همسة من بيداء الروح ـ الكوابيس ـ شجرة الكينا بخير ـ وغاب وجهها ـ أيام فيما بعد ـ مطبات للذاكرة ـ غابات الروح ـ الحمام والنسر ـ تداعيات من الذاكرة" حيث الدعوة للانتفاضة على الواقع "اخرج ممتشقاً سيفك راسماً بالنار على صدرك هيكل المسيح المصلوب وهو يمسك بنطاقه بين أصابع يده اليمنى، وبيده اليسرى حجارة من نار" "قصة صهيل الخيول السرمدية، مجموعة زمن الخوف" ص 23.

ووصف الشهيد "عند الوداع تشبثت به بقوة، حاول أن يتحرر من قوة يديها، إلاّ أنّها تمسّكت به أكثر، انفرجت عنه ابتسامة، فالعجوز ما زالت فتية... التصاقها بالأرض والحقل مذّاها بهذه القوة" "قصة عندما يتكلم الشهيد، مجموعة همسة من بيداء الروح" (ص 56).

وشجرة الكينا التي أمدّت صاحبها بالقوة والصمود، وألهبت مفاصله روح التحدي والمقاومة والتضحية من أجل الأرض والتراب والشجرة والأطفال الأبرياء والهوية المفقودة "قصة شجرة الكينا بخير" من المجموعة نفسها.

ومقاومة الطفل "هكذا انضم الطفل الذي كان قبل لحظات غيمة خائفة، تهرب من رياح عاتية، وقبلها بلحظات أخرى بطلاً مغواراً يقتحم ساحة المعركة بلا خوف... إلى عالم الطبيعة، هناك في تلك القرية التي لا يفصلها عن جسد السدّ سوى جسر" "قصة بحفنة تراب، مجموعة أيام فيما بعد" (ص 28).

وقد شغلت أحداث العراق حيزاً واسعاً في قصص المجموعات، ومن المبدعين من استمطر التاريخ كما فعل القاص محمد باقي محمد في قصة الطوفان، ومنهم تناول الأحداث كما فعل القاص إبراهيم عواد خلف في قصص "صفحة من مذكرات عراقي، السياسي".

وكذلك تحليل الواقع العربي كما فعل القاص **قتيبة الحسيني** في مجموعته "زمن الخوف" وانفردت مجموعة "بحصة كريستالية" للقاص **محمد عبدو النجاري** بمعالجة موضوع الاغتراب طلباً للعلم حتى بدت أحداث القصص وكأنّها سيرة ذاتية.

وموضوع الحب والعلاقات الإنسانية وتشترك فيه قصص المجموعات جميعها، إلاّ أنّ قصص مجموعة "مواويل برية" للقاص **محمود حسن الحاج** قد تميّزت في ذلك.

وقد حملت المجموعات الآتية: "نساء الطوابق العليا ـ مواويل برية ـ نهاية حلم ـ بحصة كريستالية ـ زمن الخوف ـ رقصة العاشق ـ همسة من بيداء الروح ـ غزالة الغابة ـ التركة ـ شجرة الكينا ـ وغاب وجهها ـ الحمام والنسر ـ تداعيات من الذاكرة ـ أيام فيما بعد ـ مطبات للذاكرة ـ غياب" عنوان أحد قصصها.

وحملت المجموعات الآتية عنواناً شاملاً: "الطوفان ـ حارس الكآبة ـ الكوابيس ـ عنف ـ ثلج وحواس ـ غابات الروح ـ طريقة للحياة ـ صور من الحياة".

وبدت إشارات لهذا العنوان الشامل في كلّ مجموعة كالآتي:

1 ـ مجموعة "الطوفان" للقاص **محمد باقي محمد** "الطوفان الأصفر يجتاح بغداد" في قصة "عن أحوال البلاد" ص 13.

2 ـ مجموعة "الكوابيس" للقاص **عادل حديدي** في عناوين القصص "بدء الكوابيس كابوس الحب، كابوس الرقص، كابوس الذبح.

3 ـ مجموعة "طريقة للحياة" للقاص **عبد الباقي يوسف** في قصة هجري ص 122 + 142، وفي مضمون قصة الطيف.

4 ـ مجموعة "صور من الحياة" للقاص **خليل محمود كركوكلي** في مضمون الصور التي تقدمها القصص.

وأشارت مضامين قصص المجموعات "حارس الكآبة للقاص **ملكون ملكون**" و"عنف للقاص **فتحي مظلوم**" و"ثلج وحواس للقاص **جمال الولي**" و"غابات الروح للقاص **طارق شفيق حقي**" إلى عناوين هذه المجموعات.

جاءت قصص المجموعات في شكلين متميزين: شكل القصة الكلاسيكية "مقدمة وحبكة وخاتمة"، ونجد ذلك في المجموعات الآتية: "الطوفان (4) قصص، مواويل برية (5 قصص)، نساء الطوابق العليا (5) قصص، نهاية حلم (4) قصص، بحصة كريستالية (16) قصة، حارس الغابة (5) قصص، زمن الخوف (5) قصص، الكوابيس (4) قصص، التركة (5) قصص، عنف (17)، طريقة للحياة (11) قصة، غياب (29) قصة، ثلج وحواس (28) قصة".

ونجد ذلك في المجموعات الآتية التي ضمّت إلى جانب القصة الكلاسيكية قصصاً قصيرة جداً "رقصة العاشق (13) قصة و(14) قصة قصيرة جداً، همسة من بيداء الروح (18) قصة و(6) قصص قصيرة جداً، **شجرة الكينا بخير** (6) قصص و(16) قصة قصيرة جداً، تداعيات من الذاكرة (14) قصة و(2) قصتين قصيرتين جداً، أيام فيما بعد (15) قصة قصيرة و(2) قصتين قصيرتين جداً، ومطبات للذاكرة (11) قصة

قصيرة، و(5) قصص قصيرة جداً وثلاث قصص مُرقمة معنونة بنهايات، وست قصص معنونة بنهايات.

في حين جاءت قصص المجموعات الآتية كلّها من نوع القصص الكلاسيكية: "وغاب وجهها (10) قصص غابات الروح (10) قصص، الحمام والنسر (4) قصص، غياب (30) قصة".

وجاءت قصص مجموعة صور من الحياة جميعها من نوع القصة القصيرة جداً (36) قصة. وشكل قصة المقاطع، وهذه بدورها جاءت في خمسة أشكال: شكل قصة المقاطع المرمّزة، ونجد ذلك في المجموعات الآتية: "الطوفان (1) قصة، بحصة كريستالية (1) قصة، حارس الكآبة (7) قصص، الكوابيس (1) قصة، عنف (2) قصة، طريقة للحياة (2) قصة، مطبّات للذاكرة (1) قصة.

وقصة المقاطع المعنونة ونجد ذلك في المجموعات: "مواويل برية (1) قصة، نساء الطوابق العليا (2) قصة، نهاية حلم (1) قصة، حارس الكآبة (1)، زمن الخوف (6) قصص، الكوابيس (2) قصة، ثلج وحواس (1) قصة، غياب (1) قصة.

وقصة المقاطع المعنونة والمرقمة ونجد ذلك في المجموعات: "الطوفان (1) قصة، نهاية حلم (1) قصة.

وقصة المقاطع المرقمة، ونجد ذلك في المجموعات: "الطوفان (1) قصة، مواويل برية (2) قصة، نهاية حلم (1) قصة، حارس الكآبة (5) قصص، الكوابيس (1) قصة، التركة (3) قصص. عنف (3) قصص، مطبات للذاكرة (1) قصة".

وقصة المقاطع المرمزة المعنونة، ونجد ذلك في المجموعتين: "الكوابيس (1) قصة، طريقة للحياة (1) قصة.

وجاءت قصة واحدة على شكل رسالة في مجموعة "بحصة كريستالية" وقصة أخرى على شكل مشاهد في مجموعة "مطبّات للذاكرة".

وحملت بعض القصص عناوين مميزة "حكايات في مجموعة عنف"، وأهداف ناعسة في المجموعة نفسها، و"نوافذ في مجموعة ثلج وحواس"، و"نهايات مرقمة (3) قصة، ونهايات معنونة (2) من مجموعة "مطبّات للذاكرة"، و"كوابيس (4) في مجموعة كوابيس".

تقودنا الجولة التحليلية التي قدمناها في مدونة القصة في محافظة الحسكة إلى استخلاص النتائج الآتية:

1 ـ المجموعات القصصية المدروسة تتناول بيئة محافظة الحسكة خلال الفترة التي كتبت فيها، أو سبقتها، وتبرزها بأشكال متعددة، كما تتناول إنسان هذه البيئة بعلاقته مع نفسه، وعلاقته مع الآخرين، وعلاقته مع الطبيعة والبيئة مقيماً فيها، ومرتحلاً عنها، وإن خرجت بعض هذه القصص عن هذا الإطار، فإنّ ذلك يعود لغاية في نفس القاص المبدع، وقد كتبت قصص هذه المجموعات على امتداد السنوات المشار إليها في المجموعة أو في نهايات بعض القصص.

2 ـ المجموعات القصصية التي درسناها صدرت بين عام "1991 ـ 2009" في طبعتها الأولى، ولكنّها في مضامين قصصها تتناول فترات زمنية سابقة، وأحداثاً اختزلتها ذاكرة المبدعين، وقدّمتها لنا لقطات اجتماعية بأمانة ودقة وصدق، ونجد ذلك في قصص المجموعات كلّها.

3 ـ يُكثّف المبدعون الضوء على اللقطات الاجتماعية بنقد ساخر ابتداء من الإشارة وغمزة العين، إلى التصريح بالعبارة وانتهاء برسم الصورة الكاريكاتورية، وتأتي الصورة رسماً بالكلمات. نكاد نشاهد حركتها، ونسمع صوتها، ونجد ذلك بنسب متفاوتة في المجموعات جميعها، إلاّ أنّ المجموعات الآتية ركّزت على نقد الواقع والحياة وما فيهما من مظاهر سلبية بغية إصلاح هذه الظواهر "رقصة العاشق ـ عنف ـ الحمام والنسر ـ صور من الحياة ـ نساء الطوابق العليا ـ الطوفان ـ ثلج وحواس ـ طريقة للحياة".

وتعتبر مجموعتا "عنف" و"ثلج وحواس" مجموعتي النقد بامتياز ونحن نجد نقد الواقع المر في قصة "اغتيال البرية" ص 65 من مجموعة "الطوفان" للقاص **محمد باقي محمد "هل كان علي** يبكي الراحلين عن القرية عند حدود البرية! أم كان يبكي تعب السنة المهدور، جاثياً فوق تخوم الأرض المزروع بالعرق والدم والقمح".

ومثل ذلك نجده في قصة "فاسد" من مجموعة "الحمام والنسر" للقاص **حواس بشو** "عندما دخلت السجن كان في القرية فاسد واحد، وعندما خرجت منه وجدت في القرية ألف فاسد" (ص 89).

وفي قصة "مدينة مجنونة" من مجموعة "رقصة العاشق" للقاص **أحمد إسماعيل إسماعيل** "المجانين عندنا كثر ـ أمّا لماذا هم كثر؟ ولماذا جنّوا؟ وكيف جنّوا؟ فهذا أمرٌ يطول شرحه وتفصيله، ولكنّهم في ازدياد مستمر يا سيدي، وأنا أرى الله يستر، بأنّ العالم سيسمع قريباً عن مدينة مجنونة، أعني بها مدينتنا هذه، قل الله يستر واسمعني يا سيدي" (ص 60).

وفي قصة "أخبار مؤلمة" من مجموعة "صور من الحياة" للقاص **خليل محمود كركوكلي**: "وقف مذهولاً، أغلق جهاز التلفاز وقال ضجراً حزيناً، أخبار سيئة، وكوارث وطغيان، أنباء تسمم البدن وتجلب الألم والغثيان، لا شيء مفرح، فالأفضل عدم الاستماع، جهل المأساة خير من معرفة تفاصيلها" (ص 12 ـ 13).

وفي قصة "قصة تقتل مؤلفها" من مجموعة "نساء الطوابق العليا" للقاص **عبد الحليم يوسف** "تركت الثرثرات إلى درجة وضع **الخاني** في موضع المنحط. فكّروا في تأديبه. بكلمة واحدة. في قتله وانتهى الأمر. هكذا تمّ إثارة أهالي الجزيرة ضد كتابه الآثم هذا الذي عدّه بعضهم كتاباً موجهاً ضد الله تعالى وضد كلّ ما هو مقدّس" (ص 38).

وفي قصة "لا تلعب بذيلك" من مجموعة "طريقة للحياة" للقاص **عبد الباقي يوسف** "لدى دنوي منهما سمعتها تقول له بصيغة آمرة: فور أن تقبض الراتب، ضعه بيدي فوراً لا تلعب بذيلك. تقول ذلك وهي تشدّ على الحروف وتزجره بنظرات جاحظة وهو يخفض رأسه علامة بالإيجاب" (ص 234).

وفي قصة "لا" من مجموعة "عنف" للقاص **فتحي فطوم** "كنت كالصنم لولا حركة العينين والتواء الرقبة فوق الصدر، أول مرّة أحاول النوم واقفاً، ولولا تلك الصرخات التي تعلو بين الحين والآخر، قادمة من إحدى الغرف القريبة، ربما كنت قد سقطت في الممر دون أن أدري" (ص 86).

وفي قصة "نافذة على الخراب" من مجموعة "ثلج وحواس" للقاص **جمال الولي** "حين بدأ الدرس الأول بالإنكليزية كان أبو حظوة كالأطرش في الزفة، فلم يكن يعرف هل الحديث يدور عن حلب ضروع الغنم والبقر أم عن عرش شيخ القبيلة" (ص 56) ويتطور النقد إلى السخرية حيث نجد صوراً ساخرة في المجموعات: "مواويل برية ـ نهاية حلم ـ طريقة للحياة ـ عنف ـ ثلج وحواس".

كصورة "قادرو" في قصة "نافذة على العالم" من مجموعة "مواويل برية" للقاص **محمود حسن إسماعيل** "في هذه اللحظة، يرمي **أبو العباس** ما تبقى من اللفافة حين بدأت جمرتها تحرق أصابعه، يتقدم قادرو بسرعة ليلتقطها، لكنّ قدم **أبي العباس** تسبقه وتسحقها في التراب وهو يتطلع إلى قادرو" (ص 62).

وصورة "خلق" في قصة "هلوسات كاتب صغير" من مجموعة "نهاية حلم" للقاص **خورشيد أحمد** "تأمل قامته النابتة في المرآة. وجد نفسه يضع نظارة سوداء. ويثبت (البايب) بين شفتيه. لحيته كانت تتماوج بقدسية لحية مفكر عظيم" (ص 24).

وصورة "ظهير" في قصة "زهور المرض" من مجموعة "طريقة للحياة" للقاص **عبد الباقي يوسف** "/ظهير/ هذا الاسم الذي ليس بوسع أحد من سكان هذه المدينة أن يضع له تقييماً، حتى أولاده يعترفون فيما بينهم عدم استطاعتهم وضع تقييم مناسب لأبيهم" (ص 237).

وتميّزت مجموعة "نهاية حلم" للقاص **خورشيد أحمد** بغناها باللوحات النقدية الساخرة "نقد الخرافات ــ والهلوسات ــ والتيس ــ والتلوث الاجتماعي". وكذلك مجموعة "ثلج وحواس" للقاص **جمال الولي** في قصصه المعنونة بالنوافذ".

وكما رسم المبدعون الصور الساخرة فقد أبدعوا الرسم بالكلمات للمشاهد الجميلة، أو الصور المؤثرة "صمت حمّاد طويلاً، بينما استولى على المكان وجوم ثقيل هبط مع الظلمة، ولم يتناول عشاءه، كما لم ينم ليلته في فراشه الذي بدا مضرّساً بالإبر، وظلّت السيجارة متّقدة الجذوة طيلة الليل، وأخذ يروح ويجيء كمن اشتعلت في ثيابه النّار، علّ الخراج النازف في العمق يندمل، ومن جهات العتمة كانت الهواجس ـ بلا استئذان ـ تجتاحه" "قصة مدار الصمت" من مجموعة "الطوفان" (ص 21).

وصورة "**شيخو**" "يمتطي حماره بشكل جانبي، يسدل قدميه بارتخاء و"كوتات" يلامسهما بوجهه، يسير في ظلّ الحمار والشمس في الأفق الغربي بدأت تنحدر بهدوء، ترسل أشعتها إلى عيني **شيخو**، فبدت خطوط الزمن المحفورة في وجنتيه وجبينه أكثر قساوة، والتلال المتناثرة قصائد حب لأسراب العصافير وهي ترسم في السماء دوائر تتسع إلى أن تختفي في ريش الطحارير الرقيقة التي تناطح السماء العالية" قصة "مدار الصمت" من مجموعة "مواويل برية".

وصورة المرأة "لا يكتمل النص بلا نساء. ما من نص جميل إلاّ ويشبه جسد امرأة حلوة ما من امرأة إلاّ وتقتل عشرات الرجال في طريقها إلى البيت. النساء دائماً يمسكن النص من أذنيه ويغرقن فيه. النصّ جسد مهجور بلا رجل، الرجل ذاك ـ محور النص ـ لم يكن هو نفسه بعد رؤيتها" قصة "نساء الطوابق العليا" من مجموعة "نساء الطوابق العليا" (ص 81).

وصورة "خلف" "يمكنك أن تتصور أية رومانسية سيعيشها كاتب له هذا المستقبل المشرق، وهو يجلس على كرسي دوار. خلف طاولة من الزان بنظارة سوداء، ويثبّت بين شفتيه (البايب)" قصة "هلوسات كاتب صغير" من مجموعة "نهاية حلم" (ص 23).

وصورة الفراق "انفصلا لحظة هي أقرب إلى حالة الغروب والعدم منها إلى لحظة تقاس بالزمن، والزمن لدينا جوهرة مفقودة، ومساحة بين نقطة وقوفنا وبين الحلم الذي لا تعرف ملامحه" قصة "امرأة كالغروب" من مجموعة "وغاب وجهها" (ص 92).

وصورة بطلة قصة "حشرجات من ذاكرة ممزقة"، "وعندما تهمُّ بالخروج تودِّع العم جورج بسنينه السبعين تنهمر منها دمعتان قرمزيتان... حفرتا على خديها تذكرة العودة... حملت أمتعتها... وانداحت وسط الزحام.. في الأفق البعيد.. مخلّفة موجة حزن سرمدية.. قطّعت خوافق المودِّعين.. وما زالوا ينتظرون عودتها" من مجموعة "همسة من بيداء الروح" (ص 83).

وصورة الأحزان في قصة "البحث عن الأشياء" "ستتدافع الحسرات من دموع جدتي التي حولتها الشمس لنجار سحري حزين يتغلغل في خلايا أجسادنا الميتة علّه يوقظ فيها روح النظرات والعبرات والشجون والحسرات التي ما زالت مغروسة بملامحي بأعماق الأشياء المنتشرة في هذا العالم" من مجموعة "زمن الخوف" (ص 47).

وصورة الطفل البطل في قصة "بحفنة تراب" "هكذا انضمَّ الطفل الذي كان قبل لحظات غيمة خائفة، تهرب من رياح عاتية، وقبلها بلحظات أخرى بطلاً مغواراً يقتحم ساحة المعركة بلا خوف... إلى عالم الطبيعة، هناك في تلك القرية التي لا يفصلها عن جسد السدِّ سوى جسر" مجموعة "أيام فيما بعد" (ص 28).

وكثيراً ما يتحول الرسم إلى تصوير الحركة، ويبدو ذلك في تصوير الفقر والأحلام وقسوة الحياة "أدور... ألف... وأرقص حول جميلة فراشة ملونة، أتهادى على وريقات صوتها العذب... أشعر بنشوة الغناء تفوح من كافة أعضائي، أفتح ذراعي سحابتين من المطر، أتغلغل في ثنايا شعرها رذاذاً، اقترب منها متمايلاً راقصاً... هامساً: ـ لن أزعجك بعد اليوم" قصة "تلك القرية البعيدة" من مجموعة "مواويل برية" (ص 51 ـ 52).

وتصوير المشاعر والأحاسيس "تسبقها رائحة عطرها، فأعشق الهواء الذي ينقله إليَّ، تبوح بذكاء عمَّا تبقى متخفياً في ذاكرتها فأرتدي كلماتها، وأشعر بالدفء يتسلل لبقايا نخاع شوكيٍّ لم يصله الخراب بعد، تعلن حضورها الطاغي بخجل... يرتعد قلبي... تسري القشعريرة على جلدي... وأتصبب عرقاً، هل هي أول طقوس العشق أم آخر بقايا الجنون" قصة "بعضاً من جسد" من مجموعة "حارس الكآبة" (ص 93).

وتصوير الانفعالات "يستمر الجسد بالتقلص والارتخاء بسرعة تسبق حركة الضوء. أرتعش بنشوة اللذة الشبقة وأنتفض انتفاضات هستيرية، يسترخي بعدها جسدي: وتغمض عيناي، وأغفو هارباً من الحقيقة والإنسان والوجود" قصة "تأملات" من مجموعة زمن الخوف" (ص 18).

وصورة امرأة منسية "عضَّ الشاب شفاهه بالتذاذ مرات عديدة، واندفع صوبها كحصان بري جامح. انتفض جسدها كمهرة تسابق الريح بحثاً عن ربيع شارف على الرحيل.... انتصبت كعود خيزران، وراحت تتململ في مكانها الذي ضاق بها. فرد الشاب صدره كطاووس وهو يلتصق بها. تسللت إلى أنفها وخلاياها رائحة خدرة غريبة" قصة "امرأة منسية" من مجموعة "رقصة العاشق" (ص 29).

وصورة عازف البزق "ضحك ضحكة جنونية، وعبث بذقنه الأشعث، تأكدت من جنونه عندما غادرني راجعاً بظهره، وقد ترك حقيبة البزق معلقة على السور، متجاوزاً حفرة القمامة ونسق الصيادين، قافزاً إلى الخابور بكامل ثيابه" قصة "عازف البزق"، من مجموعة "همسة من بيداء الروح" (ص 26 ـ 27).

وصورة الألم والمرارة "لمَّا تركوه وحيداً استغلَّ لحظات انفرادية ليتحسس بيده الأخرى أصابعه الخشبية، يدلكها طويلاً، يحاول تحريكها، يفتح سلامياتها، لكنّها تخذله دائماً. خائباً يقوم بتوجيه ساعده أو مدّها، لكنّها هي الأخرى لا تطاوعه. بدأ يشعر أنَّ قامته الاجتماعية تضمحلُّ، وقامته المعنوية تنهار، فترك الأمر معلقاً بصفحة نهر لا يتوقف في التوغل إلى عمق الحياة" قصة "أصابع تريد الموت" من مجموعة "وغاب وجهها" (ص 55).

وصورة بطل قصة "غضب" "رأوه يفتح الباب بتؤدة، يمدُّ قدمه اليسرى أولاً، وبعد لأي يدفع اليمنى، يحاول الوقوف، منحني القامة يمشي، متسربلاً بالتعب، خطواته ثقيلة، بصره زائغ، لم يكلّم أحداً... ظلَّ يمشي حتى ابتلعه الباب" من مجموعة "عنف" (ص 88).

وصورة بطلة "نافذة على المرأة" "افترَّت شفتيها المصبوغتين بأحمر شفاه بنفسجي ينمُّ عن خديعة وشفقة، عن ابتسامة ماكرة، وأطلقت نظرات عينيها المتأرجحة سهاماً قاتلة وهي مدركة ومستوعبة تماماً أنّها بهما تهزم من يقف بعتبة محرابها" من مجموعة "ثلج وحواس" (ص 49).

وصورة "سيفي" "تدخلك هاوية لا قرار لها، حين ترمقك بنظرة فاحصة، من تلك العينين اللتين اشتدَّ بياضهما وسوادهما، فباتتا كعيني لبؤة تتقدان شرّاً، محدثة عاصفة أفعوانية، لدى شعورها بخطر

يحدق بها، وحين الوداعة تبدوان لك جوهرتين تلجهما زحفاً، وتلمس حبّات الخرز التي تشابكت فامتزجت ألوانها لتؤلّفهما" قصة "وراء التلة" من مجموعة "أيام فيما بعد" (ص 65).

وصورة الطفلة الكبيرة "توجهنا إلى الشرفة، نهض الحبُّ مصافحاً إياي بقبضته الحنونة وكم فرحت لإمساك يده، وما أعذبها من لمسة، هكذا أصبح للصباح معنى أجمل، رحتُ أبحر بعيداً في أحلامي قبل أن يسألني: إلى أين وصلت في دراستك يا ابنتي" قصة "طفلة كبيرة" من مجموعة "غياب" (ص 24).

ويشترك المبدعون في اللغة المعبِّرة التي تمكنّهم من التعبير عن الداخل والخارج وتصوير الواقع المعاش، والمعاناة الجسدية والنفسية "لماذا تسمَّر على هذه الشاكلة بينما أخذ الليل يزحف، ويسدل ستاراً معتماً على الكائنات؟ ولماذا انكفأ على وجهه؟ بينما غاصت يده عميقاً في التربة الموحلة، وأنشأت تعتصر التراب المبلول والقش المتقصّف والقمح المتناثر؟!

ومن أين جاء كلُّ هذا المطر الذي راح ينثُّ طيلة الليل فوق القرية؟! هل كان هذا المطر يبكي موت **علي**؟!؟!" قصة "اغتيال البرية" من مجموعة "الطوفان" (ص 66).

ونبضة الحب "تعلن حضورها الطاغي بخجل... يرتعد قلبي... تسري القشعريرة على جلدي... وأتصبب عرقاً، هل هي أول طقوس العشق؟ أم آخر بقايا الجنون؟؟" قصة "بعضاً من جسد" من مجموعة "حارس الكآبة" (ص 93).

وارتعاشة اللذة "يستمرُّ الجسد بالتقلص والارتخاء بسرعة تسبق حركة الضوء، أرتعش بنشوة اللذة الشبقة، وانتفض انتفاضات هستيرية، يسترخي بعدها جسدي، وتغمض عيناي، وأغفو هارباً من الحقيقة والإنسان والوجود" قصة "تأملات" من مجموعة "زمن الخوف" (ص 18).

وتهويمة العشق "عندها أشعل سارية حبي المفعمة بدنان من دمع ذلك المساء، وأغفو على صخب صهيل ذاكرتي... أمتطي جواد الليل... أتسكع بنصفي الجميل... أتسلل من جوف الليل" قصة "ذات صيف"، من مجموعة "همسة من بيداء الروح" (ص 124).

والوصف "هي زنبقة... نبتت في شفتي... كبرت في عيني... زيَّنت أعتابي بالمطر وبالغناء، وأزهرت في غصون اللوز والزيتون" قصة "سوسنة الغاب"، من مجموعة "غزالة الغابة" (ص 23).

ووصف الفراق "انفصلا لحظة هي أقرب إلى حالة الغروب والعدم منها إلى لحظة تقاس بالزمن؛ فالزمن لدينا جوهرة مفقودة، ومساحة بين نقطة وقوفنا وبين الحلم الذي لا نعرف ملامحه" قصة "امرأة كالغروب"، من مجموعة "وغاب وجهها" (ص 92).

ولوعة الفراق "أيامها مجرد آلة لحياكة الذكريات، وها هي تجلس فوق قمة الألم، تملأ قلبها بالحسرة، تتوج وحدتها بالآهات السرمدية، تفتح الطريق لقافلة من الأمنيات لأن ترقد في أودية نفسها" قصة "آلة الذكريات" من مجموعة "غزالة الغابة" (ص 71).

ووصف الغربة "أسرج أحلامه للغيب، تاركاً عبء السنين الواهنة خلف ظهره، ناسجاً في خياله صهوات للريح الكاتمة للعويل، مماحكاً تلف الوثيقة القلبية" قصة "نافذة على الغربة"، من مجموعة "ثلج وحواس" (ص 28).

ومشاعر المرأة "رجل عشته بين التخيل والذكرى والغد... تخيلته مراراً، وتذكرته كلما تنفست... كان رصيد أيامي، وفي الليل يحاورني كأنثى... فأرى خياله يندلق على جسدي المتخم برائحته.... حملته إلى أحلام الليل المكتظة بالوهم والرغبة"، قصة "أيام فيما بعد"، من مجموعة "أيام فيما بعد" (ص 58).

ووصف السفر والغربة "وها أنتذا أيُّها المسافر أبداً بجسدك، بروحك، بأحلامك التي لم يوقظها حدٌّ أو حاجزٌ، ولم تحصل على تأشيرة خروج أو ولوج... فالوقت سلطانٌ لا يمكن امتلاكه، وها هو ينفذ من بين أصابعك كالماء، ثم يتركك وحيداً جاف اليدين، حالماً كما أنت دائماً، وغريباً كابتسامة صادقة"، قصة "المسافر رقم 2"، من مجموعة "مطبَّات للذاكرة" (ص 31).

والأمل والتفاؤل "ويتسع القلب فجأة، وتكبر الآمال، وتزدحم السماء بغيوم خير وعطاء. وتمتلئ الدنيا لغة ناعمة تلتقي معها الكفّان في مصافحة دافئة طاحنة لكلِّ ساعات الانتظار التي ولّت"، قصة "وبعد المدة الفاصلة"، من مجموعة "غياب" (ص 48).

وقد ترقى اللغة عند عدد كبير من المبدعين إلى لغة شعرية تحاكي قصيدة النثر **في بعض المواقف:**

ـ في وصف ابنه **الزركان** "هي ابنة **الزركان**، تركض في البراري بين حقول القمح والعوسج، نصفها قمر ونصفها لون الشفق، ترسم مرح القرى، والزركان هذا النهر العطشان، يزحف جريحاً محمولاً بالآهات، يستقبلها بين ذراعيه، وهي تهوي من التلال طائرة في الريح، جدائلها تنتشر في السفوح شذى للبابونج والأقحوان"، قصة "مواويل برية"، من مجموعة مواويل برية" (ص 30).

في وصف القامشلي "الليل يعثر على نصفه الجميل الراحل بين الكواكب.... يطوف كأنه يبحث

سابحاً عن حبيبته تحت ضوء القمر... وعروس الجزيرة "القامشلي" تترنّح سكرى على نغمات العشق... وكؤوس الخمرة المترعة، وتنهد القبلات في عمق الليل.. وأنا وحدي... أرقب قيثارتي في الهزيع الأخير منه"، قصة "عند بوابة الزمن" من مجموعة "همسة في بيداء الروح" (ص 123).

في أبواب الخصب "يا أيّها الجسد الموشّح باللهب، يا نهر النارنج يا قاهر التعب، منك ابتدأت رحلة الأفراح يا أرض الخصب، كم مرة نحيا... فدعنا نغتسل في مياه الرعشة ونصطاد العجب"، قصة "أبواب الخصب"، من مجموعة "غزالة الغابة" (ص 45).

في الغواية "تجاريها بالغواية... تحترق الأوراق من تحتك، تحتلُّ النار غابة روحك، وتضمحلُّ الينابيع، فلا ينطفئ ظمأك"، قصة "أنثاك"، من مجموعة "أيام فيما بعد" (ص 75).

ـ في الحب "نهض الحب مصافحاً إيايَ بقبضته الحنونة، وكم فرحت لإمساك يده، وما أعذبها من لمسة! هكذا أصبح للصباح معنى أجمل، رحت أبحر بعيداً في أحلامي"، قصة "طفلة كبيرة" من مجموعة "غياب" (ص 24).

ويبدو **أسلوب التقسيم** والسجع في قصة "لأنك حبيبي" من مجموعة "همسة في بيداء الروح "أنتِ حياتي... وسعادتي وهنائي... أنتِ حركتي وهدوئي... منك قصائدي... ونثري وفؤادي... أنتِ مداد قلبي.. أنتِ حبي ووفائي.. أنتِ غروبي وشمسي... أنتِ إرادتي وهدفي... بحبك يا أميرتي... أجتاز الأساطير والهمس والزهور" (ص 131).

4 ـ البيئة والمكان: تبدو بيئة المحافظة بمدنها وبلداتها وقراها، وسهولها ومزروعاتها واضحة المعالم في قصص المجموعات جميعها تقريباً، ونلحظ ذلك في عناوين المجموعات نفسها **أولاً** فالقامشلي ذكرت في المجموعات الآتية مواويل برية "التركة ـ شجرة الكينا بخير ـ حارس الكآبة ـ رقصة العاشق ـ همسة من بيداء الروح ـ الحمام والنسر ـ ثلج وحواس"، وتبدو القامشلي معشوقة القاص **حسين سباهي** "تحت ضوء القمر... وعروس الجزيرة القامشلي تترنح سكرى على نغمات العشق وكؤوس الخمرة المترعة، وتنهد القبلات في عمق الليل... وأنا وحدي أرقب قيثارتي في الهزيع الأخير منه" قصة "انتظار عند بوابة الزمن" من مجموعة همسة من بيداء الروح" (ص 123).

كما تبدو عامودا معشوقة القاص **محمود حسن الحاج** في مجموعته "مواويل برية": "عامودا يا حبة القلب، كم مرة سيكرر التاريخ نفسه في أزقتك الحزينة، فهدير الطائرات الفرنسية وهي تقصف (ماريت) و(تل حبش)، وقرى أخرى كثيرة، ما تزال تصم الآذان، وكالأعشاب البرية ترعرعت بهمس بعد سنوات طويلة" قصة "أغنية الطفولة وإيقاع الرحيل" (ص 28).

والقاص **أحمد إسماعيل إسماعيل** يقطع عهداً على نفسه في الحياة بقية عمره في القامشلي "ووطنت النفس على أن أقضي بقية العمر في حينا. لا أغادره إلى مكان آخر، فأجوب كلَّ نهار شوارعه الضيقة التي تخترق بيوتاً طينية واطئة أبوابها الصغيرة، تلفظ كلَّ صباح صبية يزقزقون" قصة "كأنّها عيون الغرانيق" (ص 42).

وثانياً في عناوين قصص المجموعات وهذه كثيرة تكاد لا تخلو مجموعة من عنوان على الأقل يشير إلى بيئة هذه المحافظة وقراها وبلداتها.

وثالثاً في وصف البيئة وكفاح أبنائها وهذه كثيرة أيضاً حيث تقدّم صور المعاناة والكدّ والشقاء "إنّه الآن في الخامسة والأربعين، وفقرات العمد تناثرت خلفه والصبوات، فماذا كان يفعل عند حدود العراء المزروع بالعرق والدم والقمح" قصة "اغتيال البرية" من مجموعة "الطوفان" (ص 59).

ورابعاً: في إشارات المبدعين للأماكن التي كتبت فيها القصص.

وقد وردت أسماء المدن الآتية في المجموعات المشار إليها بجانبها:

1 ـ القامشلي في المجموعات "بحصة كريستالية ـ همسة من بيداء الروح ـ شجرة الكينا ـ وغاب وجهها".
2 ـ الحسكة في المجموعات "الطوفان ـ بحصة كريستالية ـ الكوابيس ـ شجرة الكينا ـ عنف".
3 ـ عامودا في المجموعات "مواويل برية ـ بحصة كريستالية".
4 ـ ديريك في مجموعة "ثلج وحواس".
5 ـ الحدادية في مجموعة "طريقة للحياة".
6 ـ العمادية في مجموعة "الطوفان".
7 ـ قرية "جلو" في مجموعة "أيام فيما بعد".

كما وردت أسماء الأنهار:

1 ـ نهر الخابور في المجموعات: "زمن الخوف ـ همسة في بيداء الروح ـ الكوابيس ـ بحصة كريستالية".
2 ـ نهر جغجغ "بحصة كريستالية ـ ثلج وحواس".
3 ـ نهر دجلة "ثلج وحواس ـ الطوفان".

وأسماء الجبال:

1 ـ جبل عبد العزيز في مجموعتي "الكوابيس ـ غزالة الغابة".
2 ـ جبال زاغروس وطوروس في مجموعة "ثلج وحواس".

وإنسان هذه المحافظة التي تدور حوله قصص المجموعات مزروع في هذه البيئة يكدُّ ويشقى، يؤثّر في هذه البيئة ويتأثّر فيها، ويتفاعل معها، يصوّره المبدعون بصور متعددة ويبرزونه مكافحاً وجاداً في طلب رزقه، ويقدّمونه بصور جادة أحياناً، وهزلية أحياناً، لكنّهم يشاركونه آلامه وأفراحه.

وإنْ دلّت هذه الظاهرة على شيء، فإنّما تدلُّ على موقف هؤلاء المبدعين من محافظتهم، مدنها وبلداتها وقراها وإنسانها، في حبّهم لها، وتشبثهم بها، واعتدادهم بالانتساب إليها، وفي مشاركة إنسانها معاناته، والتخفيف من وقعها، والصور التي يرسمونها لهذا الإنسان أو يصورونه بها، أو يصورون بها مدنهم وبلداتهم وقراهم، فهي إمّا أن تكون مختزلة في الذاكرة من تاريخ هذه المحافظة وشعبها، وإمّا أن تكون من صور الحياة اليومية التي يعيشونها معهم في حلوها ومرّها، وسعادتها وشقائها.

5 ـ الحكمة والمثل: في مدوّنة القصة القصيرة في محافظة الحسكة تطالعنا ظاهرة مميّزة تتمثّل فيها الحكمة والمثل مترجمين في القصة، وهذا ما يذكرنا بالتناص الذي يعزّز المعنى في النفس، ويجمّل الصورة في العين ونحن نجد المضامين الآتية:

1 ـــ الحكمة والمثل: ويكثر ذلك في المجموعات كلّها حيث نجد أمثلة منها "فجف الضرع، ويبس الزرع، وفي كلّ مكان راح الموت العميم ينشر قلوعه ويبحر" مجموعة "الطوفان" (ص 13)، و"الرجال مخابر لا مناظر" (57)، و"ما هكذا تورد الإبل" (ص 8).

وفي مجموعة "مواويل برية" نجد "مستورة والحمد لله" (ص 57)، و"شرُّ البلية ما يُضحك" (ص 61)، و"الحجر في مكانها ثقيلة يا بني" (ص 64).

وفي مجموعة "نساء الطوابق العليا" نجد "النص جسدٌ مهجور بلا رجل" (ص 81)، و"رجل تتساقط سنوات عمره من يد المرأة تتبعثر على الطرقات كخرزات مسبحة كهل" (ص 151).

وفي مجموعة "نهاية حلم" نجد "إنّها إحدى علامات الساعة التي تسبق العلامات الكبرى، وهي تظهر في بيت يعشعش فيه الشيطان" (ص 10)، و"الديك الفصيح من البيضة يصيح" (ص 15) و"وراء كلّ عظيم امرأة" (ص 18)، و"كلُّ طويل لا يخلو من الهبل" (ص 25)، و"الذي خلّف ما مات" (ص 33).

وفي مجموعة "رقصة العاشق "فلا عين رأت ولا أذن سمعت" (ص 36). و"شريعة الغاب، وكلُّ شيء جائز في الغاب" (ص 48)، و"شرُّ البلية ما يُضحك" (ص 94)، و"إياكم وخضراء الدمن" (ص 75).

وفي مجموعة "همسة من بيداء الروح" "شرُّ البلية ما يضحك" (ص 67). وفي مجموعة "صور من حياة الناس "لا يصلح النحاس ما أفسد الدهر" وقصة "المكياج" وفي مجموعة "شجرة الكينا بخير" "يا بني مشية العقرب على الجسم أكثرُ إيلاماً من لسعتها" (ص 21) و"طنين الذبابة هو الآخر مُقرف ومُزعج أكثرُ من وخزها" (ص 21).

وفي مجموعة "وغاب وجهها" "والزمن جوهرة مفقودة ومساحة بين نقطة وقوفنا وبين الحلم الذي لا نعرف ملامحه" (ص 92).

وفي مجموعة "ثلج وحواس" وهي أكثر المجموعات توظيفا لذلك "ذاب الثلج وبان المرج" (ص 51)، و"تأت بجسدها تجرجر ذيل كذبها الطويل وإخفاقها في النجاح، لعبة القفز فوق عدة حبال في زمن واحد" (ص 52).

و"الزمان خرب لم يعد يعرف أحد قيمة الرجال حتى صار الزبد يطفو على الموج" (ص 55)، و"العلم في الصغر كالنقش على الحجر" (ص 90)، و"كلُّ ذي عاهة جبّار" (ص 101)، و"اتق شرّ من أحسنت إليه" (ص 99)، و"المكتوب على الجبين قدر لا فكاك منه، ولازم تشوفه العين" (ص 112)، و"أطعم الفم تستحي العين" (ص 132)، و"الغريق يتعلق بقشة" (ص 135)، و"اللعنة تلحق بصاحبها بعد موته" (ص 136).

وفي مجموعة "تداعيات من الذاكرة" "إنّ الذي ينجب لا يموت" (ص 25). وفي مجموعة "أيام فيما بعد" "أسهل طريق إلى قلب الرجل معدته" (ص 68). وفي مجموعة "غابات الروح" "لا بشرب من النبع لا يبقى عطشان" (ص 11).

6 ـــ تراسل الأجناس: وهذه ظاهرة مميزة أيضاً، نجدها بارزة في المجموعات: "الطوفان" التي ابتدأت قصتها الأولى بمقدمتين؛ الأولى لـ "ريلكه"، والثانية لـ "**نزيه عفش**" (ص 5) و"نهاية حلم" وأسطورة التيس، وقصة (حب بسبعة أرواح) والأهزوجة الشعبية في (ص 11) "سالمة يا سلامة"، وقصة "ذات البريق" وإنجيل متى والإصحاح الثاني عشر، والأغنية "عليها خال ونقطة عنبر في صحن مرمر" (ص 13)، ومعلقة امرئ القيس ص 15، والعلاقة بالأدب ورضاعة الحليب ص 15، والأهزوجة الشعبية ص 45.

و"بحصة كريستالية" والمفردات العامية ص15، 17، 18، 33، 55. ومجموعة "حارس الكآبة" وأسطورة **علي** بابا ولصوصه الأربعين، **وأبو نواس** وهجر مجونه، **وتيمورلنك** وإعلان إفلاسه (ص 15).

و"زمن الخوف" ومقولة **الفيتوري** "إلى أين تنوي المضي" (ص 22)، ومجموعة "رقصة العاشق" ومقولة "عجبت لمن لا يجد القوت في بيته كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه" (ص 13) **للغفاري**، ومقولة "إياكم وخضراء الدمن" (ص 75). وأحجار أبابيل، و"غياب" وبيت العنكبوت و"الكوابيس" وأغنية فيروز ص 59، **والسويحلي** ص 59 وختام القصة أيضاً **بالسويحلي**.

و"غزالة برية" وأغنية فيروز "يا زهرة منسية" (ص 87)، و"شجرة الكينا بخير" وأغنية فيروز "حبيتك تانسيت النوم" (ص 39).

و"ثلج وحواس" وأغنية فيروز "شايف البحر شو كبير" (ص 121)، و"غابات الروح" وأغنية "لا بشر من النبع لا يبقى عطشان) (ص 11)، والآية الكريمة "سيقولون سبعة وثامنهم كلبهم" (ص 41) و"أيام فيما بعد" وقبر **ابن عباد** "قبر ابن عباد سقاك الرائح الغادي" (ص 33) و"غياب" وبيت العنكبوت، و"صور من الحياة" وخضراء الدمن، والآية الكريمة: •ويعلم الذين ظلموا أيَّ منقلب ينقلبون• وقصة المليونير والفقير، والحديث الشريف "من غشنا فليس منا" وقصة المليونير والفقير.

وقد وفق المبدعون في توظيف الحكمة والمثل وتراسل الأجناس الأدبية في بنية القصّ وتقاناته، وجمال المعنى وتحقيق أهدافه.

والشخوص التي تقدّمها قصص المجموعات سواء أذكرت بأسمائها، أم بصفاتها وضمائرها، هي شخوص هذه البيئة، مسكونون فيها، تعيش في ضمائرهم، نعرفهم بالأسماء والألقاب، كما نعرفهم بصبرهم وجلدهم، ودأبهم وخبرتهم، قبل أن نعرفهم بأسمائهم. ومن هنا كانت القصة في محافظة الحسكة موقفاً تعبّر عن إنسان البيئة وعلاقته بها، ونظرته للحياة في رحابها.

ويشترك المبدعون في اختزال صور الحياة الماضية في قصصهم، وربطها بالحاضر، والتعبير عن الحالين بجمل قصيرة، كما يعبّرون عنها بالهمس والبوح والنطق والحركة والحواس ويمزجون لغتهم بالأمثال والحكمة والأقوال المأثورة والأهزوجة، ومثل هذه الأمور تبدو واضحةً في قصص المبدعين جميعاً.

7 ــ **الصوت النسائي:** في مدوّنة القصة القصيرة في محافظة الحسكة لدينا ثلاث مبدعات **"وزنه حامد أوسي ـ وجيهة عبد الرحمن سعيد ـ ونام أحمد صالح"**، للأولى مجموعة قصصية تضمّ اثنتي عشرة قصة قصيرة وقصتين قصيرتين جداً، وللثانية مجموعة قصصية تضم خمس عشرة قصة قصيرة، وقصتين قصيرتين جداً، وللثالثة مجموعة قصص قصيرة تضم ثلاثين قصة قصيرة.

وللمبدعات المذكورات ستون قصة قصيرة أي ما يعادل سدس مجموع القصص القصيرة في المحافظة، وهذه نسبة كبيرة إذا ما قورنت بغيرها من المحافظات، وقد عالجت المبدعات الثلاث في مجموعاتهن موضوعات المرأة، وتعمقن في التعبير عن أحاسيسها، ومشاعرها واتخذن شكل القصة القصيرة الكلاسية المألوفة "مقدمة وحبكة وخاتمة" في تسع وخمسين قصة بينما جاءت قصة "أزواج" من مجموعة "غياب" للقاصة **ونام أحمد صالح** على شكل قصة المقاطع المعنونة "ثلاثة مقاطع".

عبّرت الأولى **"وزنه حامد أوسي"** عن موضوعات عامة تخص المرأة والرجل والمجتمع وركّزت على دور الزوجين في بناء الأسرة، وتميّزت قصتها "مفترق الطرقات" بأنّها حملت مضمون "ومضى كلٌ إلى غايته" في الفرقة بين الزوجين إذا تعذر الإصلاح.

وعبّرت الثانية **"وجيهة عبد الرحمن سعيد"** عن موضوعات المرأة من حب وتعاون وسعادة ولم تغفل ما يعترض حياة الأسرة من هزات، وتميّزت قصة "أنثاك" بأنّها قصيدة نثر في علاقة الذكر بالأنثى، وقصة "أغنية" بأنّها صدى لأنشودة الحياة، وقصة "أيام فيما بعد" بأنّها تمثّل حلم التواصل "وبدون أن أدري تركت له يدي".

وعبّرت الثالثة **"ونام أحمد صالح"** عن موضوعات هامة في حياة الرجل والمرأة من حب وخصام وتميّزت قصة "ضعف مبرر" بأنّها مثّلت ضعف المرأة في الوقوع في شباك الرجل "وبدون أن أدري وقعت في حبه"، كما تميّزت قصة "غياب" تعلق المرأة بالرجل "القريب منك بعيد".

والقصة النسوية إن جاز لنا التحدث في ذلك، أو إطلاق هذه التسمية، تحتل حيزاً ملحوظاً في الإبداع القصصي، وإذا ما أضيف للمبدعات أسماء أخرى لم نحظ بقراءتها تكون القصة النسوية قد قطعت شوطاً ملحوظاً في رحاب الإبداع القصصي في المحافظة.

8 ــ الشكل القصصي: يلحظ قارئ مدونة القصة القصيرة في محافظة الحسكة، موضوع بحثنا أنّ كتاب القصة كتبوا قصصهم بأشكال متعددة للقصة القصيرة المعروفة، تحدثنا عنها سابقاً، وعبّرت عناوين قصصهم عن تكثيف شديد لمضامين قصصهم، وقد أحسنوا اختيار مطالع قصصهم حين وضعوا القارئ مباشرة في أجواء قصصهم، فقد استنفروا قدراته لتقدير ما سبق، وما كان، وهيؤوه لاستقبال ما سيكون.

وإن كانت المجموعات القصصية قد غلب عليها شكل القصة المألوفة، لا سيّما مجموعة "غزالة الغابة" التي جاءت قصصها العشرون على

هذا الشكل، ومجموعة "وغاب وجهها" التي جاءت قصصها على هذا الشكل، ومجموعة "الحمام والنسر" التي جاءت قصصها الأربع على هذا الشكل.

وجاءت قصص مجموعة "صور من الحياة" الأربع والثلاثون على شكل القصة القصيرة جداً وجاءت قصص مجموعة "عنف" في ثلاث مجموعات، الأولى وتضمّ ثماني قصص عادية، والثانية وتضمّ ثلاث حكايات، والثالثة وتضمّ ثلاثة أهداف ناعمة.

وضمّت مجموعة "... الكوابيس" أربع قصص معنونة بـ "كابوس"، وجاءت قصص مجموعة "ثلج وحراس" الثماني والعشرون معنونة بعنوان "نافذة على".

وهذه الأشكال المتعددة التي نلحظها في مدونة القصة القصيرة تعطي نتيجتين واضحتين:

الأولى: أنّ كتّاب القصة القصيرة هؤلاء، قد قطعوا شوطاً يسجّل لهم في مجال الإبداع القصصي، وهم ينوّعون تجاربهم وإبداعاتهم لتحقيق هوية إبداعية، ونجاحات على درجة كبيرة من الأهمية، تضع قصصهم في مرحلة متقدمة من مراحل القصة القصيرة السورية، والعرب ومن هنا تكون قصصهم علامات مميزة في طريق القصة السورية، والقصة القصيرة الحديثة.

الثانية: أنّ القصة القصيرة في محافظة الحسكة، والتي ندرسها اليوم، هي ثمرة جهود إبداعية مرّت في مرحلة التجريب حتى وصلت إلى ما وصلت إليه عند مبدعي المحافظة، وهم أعلام بارزون في عالم القصة القصيرة يحتذى بهم.

9 ــ تقانات السرد: يشترك كتاب القصة جميعهم بسمة واحدة، حين يكتبون القصة بلسان راوٍ عارف، يروي ما يشاهد، وما يعرف سواءٌ أكان ذلك بضمير الغائب أم بضمير المتكلم، وقد يتماهى المبدع نفسه بشخوص رواته، وأبطال قصصه وهذا ما نلحظه بشكل واضح في قصص مجموعة "حارس الكآبة" للقاص **ملكون ملكون** "حفرت قليلاً.... تعمق بالحفر، شذّبت الأرض المحيطة بالحفرة من الأشواك، زرعت عشباً وقليلاً من النعناع، وكما يتوق ا ليباس إلى ماء النهر، كنت أنتظر المطر، وأفرح لهطوله لكي ينمو عشب سريري" قصة "سرير من نعناع بري" (ص 47). وقد يتعدد الرواة، وهذا ما نلحظه في قصة "رسالة من ميت" من مجموعة "مطبات للذاكرة" للقاص **إبراهيم عواد خلف**، وقد تتعدد الأصوات، ويتداخل الحوار في عدد من القصص للمبدعين جميعهم، حين يمزجون أساليبهم السردية بالحوار الداخلي والخارجي مع الذات ومع الآخرين، أو حين يوظّفون التداعي، وهذه التقانات تشير إلى قدرة فنية لدى المبدعين، مكنتهم من تطويع أدواتهم ونجاح إبداعاتهم.

10 ـــ الزمــان والمكــان: حفلت قصص المبدعين بالزمان والمكان، وكان لهما حضور مميّز في قصصهم، عرفنا من خلالها بيئة محافظة الحسكة مدنها وبلداتها وقراها بكلّ ما فيها من حيوات وشخوص وأحداث وعادات وأسماء، وإن وجدنا قصصاً تماهى فيها المكان إلاّ أنّ الزمان والحدث كان لهما دور فاعل في تطوّر الأحداث وتناميها، وفي هوية القصة في هذه المحافظة.

1 ـــ اللغـة والأسلوب: لغة المبدعين في قصصهم فصيحة سليمة، ممزوجة ببعض الأقوال المأثورة، أو مصدرة بها، مستلهمة التراث، موظفة التناص وتراسل الأجناس الأدبية، وقد ترقى هذه اللغة في عدد كبير من القصص إلى اللغة الشاعرية كما أوضحنا سابقاً، كما قد توظّف المفردات والأنماط اللغوية الشعبية المستخدمة في هذه المحافظة، ونجد ذلك في قصص "هلوسات" من مجموعة "نهاية حلم" للقاص **خورشيد أحمد**، وقصة "ابن التيس" وقصة "حب بسبع أرواح" من المجموعة نفسها، وفي قصص مجموعة "عنف" للقاص **فتحي فطوم**، ومجموعة "بحصة كريستالية" للقاص **محمد عبدو النجار**.

12 ـ الموضوعات: تتعدد الموضوعات التي يكتب فيها المبدعون، وتتعدد معها الصور التي يلتقطونها من المجتمع، وتتلون بألوان زاهية، ويبقى المحور الأساسي الذي تتمحور حوله هو الإنسان، أو ثنائية الحياة (الرجل والمرأة)، وعلاقتهما ببعضهما بعضاً، أو علاقتهما بالمجتمع، وما يكابده كلٌ منهما، وقد تعكس القصص معاناتهما في مسيرة الحياة الطويلة، والقاص في ذلك يكثّف الضوء، وينقد، وتتفاوت طرائق المبدعين في تناولهم لذلك، وتتعدد أساليبهم في التركيز على المشهد، إنه النقد الساخر الذي يشترك فيه كلٌ من "**محمود حسن الحاج ــ خورشيد أحمد ــ عبد الباقي يوسف ــ فتحي فطوم**".

كتاب القصة القصيرة في محافظة الحسكة

ومجموعاتهم القصصية

م	القاص	اسم المجموعة	دار النشر	عام النشر	العنوان	الصفحات	عدد القصص	أطولها	أقصرها

م	القاص	اسم المجموعة	دار النشر	عام النشر	العنوان	الصفحات	عدد القصص	أطولها	أقصرها
1	محمد باقي محمد – الحسكة	الطوفان	ـــ	1991	شامل	76	7	14	6
2	محمود حسن الحاج	مواويل برية	مطبعة العالم دمشق	1991	ق 4	63	8	10	6
3	عبد الحليم يوسف	نساء الطوابق العليا	بيروت	1995	ق 5	126	5	26	8
4	د. محمد عبدو النجار – الحسكة	بحصة كريستالية	دمشق	1996	ق7	130	18	10	4
5	خورشيد أحمد	نهاية حلم	دار بترا	1998	ق 7	59	7	13	4
6	ملكون ملكون – القامشلي	حارس الكآبة	مركز الإنماء الحضاري	2000	شامل	109	18	4	2
7	قتيبة الحسيني	زمن الخوف	دار الإمام	2000	ق4	68	13	6	3
8	أحمد إسماعيل إسماعيل – القامشلي	رقصة العاشق ـــ مجموعة فائزة بالمركز الثالث في جائزة الشارقة ـــ الدورة الرابعة 2000	دار الثقافة والإعلام (الشارقة)	2001	ق2	13	14 + 14	7	3
9	عادل حديدي	الكوابيس	مطبعة الكاتب العربي	2002	شامل	95	9	15	7
10	حسين سباهي ـــ القامشلي	همسة من بيداء الروح	مطبعة اليازجي	2002	ق 19	143	6 + 18	12	3
11	محمد نديم ـــ القامشلي	التركة	اتحاد الكتاب العرب	2003	ق 1	72	8	13	5
12	بسام الطعان القحطانية	غزالة الغابة	دار الينابيع	2004	ق 1	107	20	8	4
13	إبراهيم اليوسف ـــ القامشلي	شجرة الكينا بخير	دار سيرين للطباعة	2004	ق 5	90	16 + 6	18	4
14	صبري رسول	وغاب وجهها	دار التكوين	2004	ق3	94	10	9	4
15	فتحي قطوم	علف ـــ (تضم ثلاث مجموعات قصصية الأولى والثانية حكايات الثالثة أهداف ناعمة.	دار الجندي للنشر	2005	شامل	120	15	10	2
16	جمال الولي ـــ القامشلي	ثلج وحواس	دار المعارف ـــ بحمص	2005	شامل	140	28	7	3
17	طارق شفيق حقي ـــ اليعربية ـــ	سكابات الروح	دار الرفاعي	2006	شامل	95	34+14	12	1
18	حواس بشو	الحمام والنسر	مطبعة اليازجي	2006	ق1	100	4	45	8
19	وزنه حامد أوسي	تداعيات من الذاكرة	دار حوران	2007	ق 10	98	14	12	2
20	عبد الباقي يوسف ـــ	طريقة للحياة	اتحاد الكتاب	2007	شامل	247	13	67	4

م	القاص	اسم المجموعة	دار النشر	عام النشر	العنوان	الصفحات	عدد القصص	أطولها	أقصرها
	الحسكة	(وتضم ثلاثة أقسام الأول 7 قصص والثاني قصتان أطول قصة وأقصر قصة والثالث 4 قصص	العرب						
21	خليل محمود كركوكلي	صور من حياة الناس	المؤلف	2007	شامل	37	36+4	4	1
22	وجيهة عبد الرحمن سعيد ـ المالكية	أيام فيما بعد	دار الزمان	2008	ق8	100	15	10	2
23	إبراهيم عواد خلف	مطبّات للذاكرة ـ المجموعة الفائزة بالمركز الأول ـ الدورة الأولى لجائزة د. جميل محفوظ للإبداع القصصي ـ 2006	دار نون	2008	ق 5	123	13	9	2
24	وئام أحمد صالح	غياب	دار الفرقان	2009	ق 7	96	29	12	2

□□

شعرية المفارقة الساخرة
في القصيدة العربية المعاصرة

□ د. فريده بوزيداني*

إن ما عناه دارسو المفارقة بهذا الاستخدام ليس معناه أن المفارقة لا يدركها إلا الشاعر ــ الضحية ــ أو أي شخص آخر، بل إن المفارقة الشخصية هي التي نسمع فيها صوت الشاعر نفسه، الشاعر ذي الشخصية الواضحة المحددة، ومن يوظف هذا الشكل من المفارقة الساخرة عليه أن يمتلك دليلاً خارجياً ــ قرينة ــ "يستخدمه هو وحده فهو: يستطيع أن يمتدح علانية أحد السياسيين وهو يعلم أن هذا السياسي فاسد، أو أن يكون هذا الكاتب قادراً على الاعتماد على ضحيته الذي لا يرى التناقض الداخلي"(1) ومن خلال هذا الشكل من أشكال المفارقة الساخرة نقرأ المقاطع التالية في قصيدة "حكاية عباس" للشاعر أحمد مطر:

"عباس" وراء المتراسْ
يقظ... منتبه.. حسّاسْ
منذ سنين الفتح.. يلمّع سيفهْ
ويلمّع شاربه أيضاً..
منتظراً.. محتضناً دُفّهْ!

.....
عبر اللّص إليه.. وحلّ ببيتهْ
أصبح ضيفهْ
قدّم عباس له القهوةْ.
ومضى يصقل سيفهْ!

.....
صرخت زوجته: عبّاسْ
الضيف سيسرق نعجتنا
عباس اليقظ الحسّاسْ
قلب أوراق القرطاسْ
ضرب الأخماس لأسداسْ
أرسل برقية تهديد!(2)

ففي "حكاية عبّاس" نلحظ تلك المفارقة الساخرة التي لا تكاد تخفى وهي من أهم وأبسط هذه الأشكال، وهي المفارقة الساخرة اللفظية ذات الطابع الشخصي، فـ"عباس ــ الضحية" **اتكأ عليه**

* أكاديمية وباحثة، أستاذة في المدرسة العليا للأساتذة بالجزائر.

أحمد مطر ليوصل لنا الفكرة المفارقة لفظاً:
فالضحية ــ عبّاس:

"يقظ.. منتبه.. حساسُ"

لكن مع ذلك فقد:

"بَلَعَ السّارقُ ضفة..."(4)

و

"عَبَرَ اللّصُ إليه.. وَحَلَّ ببيتهْ..."(5)

وقد قتل أولاده وراود زوجته أيضاً:

"صرخت زوجته: عبّاس

أبناؤك قتلى: عبّاس

ضيفك راودني عبّاس

قم أنقذني يا عبّاس"(6).

وما كان من عباس سوى أن ضرب "الأخماس لأسداس" وأرسل برقية تهديد... وأكثر من ذلك فلما يسأل عباس هذا عن سبب صقله لسيفه يجيب:

"الوقت الشدّة"(7).

فما يكون على الشاعر سوى أن يدعوه لمواصلة عملية صقله لسيفه في حوار مفتوح ــ مباشر كما نلاحظ ذلك في النص ــ في طريقة عرضه للنص ــ ليزيد بذلك في إبراز المفارقة المقصودة هنا، ويرفع من شدة توتر السخرية، و"عباس" هنا هو صورة ذلك المواطن العربي، أو بالأصح ــ النظام العربي ــ الذي يجهّز الجيوش، ويشتري الأسلحة ليعرضها في المناسبات، وليس لمحاربة العدو الإسرائيلي... وتتبدى لنا هنا تلك اللغة التي أصبح الشاعر العربي المعاصر يركن إليها، لغة القناع، والرمز اللذين يختفي خلفهما أو يخفي خلفهما الصورة التي يريد رسمها.

ولخدمة الغرض نفسه، يتعمد الشاعر تسمية معينة هي هذا الـ"عباس"، إذا ما تفحصنا "لسان العرب" نجد التعريف التالي: هو "الكريه الملقى، الجهمُ المُحيّا"(8).

و"عَبَسَ الرجل: اتسخ"(9)، "والعباس هو الأسد الذي تهربُ منه الأسُدُ(**10**)**.**

فجعل اسم العلم المختار مفارقاً بدوره أو جامع مفارقات، فهو الأسد الذي كانت الأسد تهرب منه في زمن العباسيين ــ العصر الذهبي للأمة الإسلامية ــ حين كان يؤخذ المسلم والعربي مأخذ القوي، ويحسب له ألف حساب، فعبّاس ــ الأول ــ هو الماضي يمثل القوة (أسد + النسبة إلى جد العباسيين) وعبّاس ــ الثاني ــ هو الحاضر الذي يمثل القذارة والتجهم ويمكننا تمثيل ذلك بالمخطط:

لا عباس (حاضر)

عباس (ماضي) (حاضر)

وسخ (حاضر)

عبوس (متجهم)

الماضي هو **"عبّاس ــ الطفل"** الذي استحق الاسم تيمناً بماض جميل، لكن في الحاضر يحمل **عبّاس** المتناقضات الأخرى (الضعف، الوساخة، التجهم) والمفارقة هنا تبدو واضحة حيث تتضارب معها الأفكار والمواقف في سخرية مرة، تثير الضحك والبكاء، وتكاد هذه القصيدة تمثل كل لافتات **"أحمد مطر"** التي تكون فيها المفارقة الساخرة ذات طابع شخصي وهو مما يميز شعره(11).

في قصيدة صلاح عبد الصبور ــ أجافيكم لأعرفكم(12) ــ يعطينا الشاعر هذه الصورة الواضحة للمفارقة الساخرة حيث تظهر وتلعب دورها الواضح في رسم معالم القصيدة وفيها نجد الشاعر ينطلق من عكس ما هو متعارف عليه، فلمعرفة أي شخص، يعني طباعه، أخلاقه.... الخ ينبغي لنا أن نعاشره لا أن نجافيه، فيبدأ بصورة ــ أجافيكم لأعرفكم ــ ويبني على هذه المفارقة قصيدته، يقول الدكتور **محمد فكري الجزار** إن العنوان "..يؤسس سياقاً دلالياً يهيئ المستقبل لتلقي العمل..."(13) وعليه فإن عنوان **صلاح عبد الصبور** يهيئ القارئ لتلقي المفارقة الأساسية، فنجده منذ البدء يحضرنا لتقسيم الرسالة التي يبعثها لنا إلى شطرين:

/ ولكن

أنا شاعر..؟.. / لي يظهر السوق أصحاب وأخلاء

"سأرجع في ظلام الليل ــــ وأسمر بينهم

لأرقد وحيداً ــــ أسقيهم ويسقوني

ــــ تطول بنا أحاديث الندامى

ــــ أجافيكم لأعرفكم".

فالقصيدة منذ بدايتها تبدأ في تجهيزنا لرسم صورة المفارقة ويبدأ هذا الرسم بالتدريج، فعبد الصبور رغم أنه شاعر إلا أن له بقلب السوق أصحاب وأخلاء، وهنا يترك لنا المجال واسعاً لرسم تفاصيل المفارقة الساخرة، فالشاعر هذا الإنسان المميّز، غير العادي، نادراً ما نجده يصاحب الناس ويشاركهم حياتهم وكتب التاريخ

مليئة بأخبار الشعراء المنعزلين عن مجتمعاتهم، فهذا شاعر الأزد، الشنفرى يقول:

"أقيموا بَني أمي صُدُورَ مطيّكُمْ

فـإنّي إلـى قـوم سِـوَاكُمْ لأميلُ

وَلي دُونكُمْ أهْلُونَ سِيْدٌ عَمَلّسٌ

وَأرْقط زُهْلُولٌ وعَرْفاءُ جَيْألُ"(14)

والشاعر **صلاح عبد الصبور** نفسه يقول: "... فإن كل فن عظيم لا يولد إلا في ظلال التوحد (12)، ويستشهد بمقولة **باسكال**، وهي أن "من بلغ الأربعين ولم يكره البشر فكأنه لم يعرفهم بعد...(16). وبمقولة **نيتشه** "ليس هناك فنان يستطيع أن يحتمل الواقع، لأن من طبيعة الفنان أن يضيق ذرعاً بالعالم..."(17).

ويبقى الشعر في نظر **صلاح عبد الصبور** كما يقول عنه:

"الشعرُ زَلّتي التي من أجلها هدمتُ ما بنيتُ
من أجلها خَرَجتُ
من أجلها صُلِبتُ
وحينما عُلّقتُ كان البردُ والظلمة والرعدُ
تُرجّني خوفاً
وحينما ناديته، لم يستجب
عرفتُ أنني ضيّعتُ ما أضعتُ"(18).

المفارقة الساخرة المتمظهرة كقناع في الشعر العربي المعاصر من خلال نموذج: "من مذكرات المتنبي في مصر" لأمل دنقل.

يعتمد الشاعر في هذه المفارقة الساخرة شخصية أخرى بدلاً من الحديث بصوته هو مباشرة كما في المفارقة الساخرة ذات الطابع الشخصي أو حين يجعل من نفسه ساذجاً كما في المفارقة الساخرة المميزة بالسذاجة الذاتية، وعندما يستقدم الشاعر شخصية أخرى ساذجة غيره، لترسم لنا المفارقة فهو يستخدم ما اسماه النقاد "القناع" رغم أن قصيدة المفارقة الساخرة تقوم كلها على مفهوم القناع إذ يكون توظيف القناع"... تعبيراً عن هموم الشاعر الفكرية، وتجربته، أو يعمد إلى خلق شخصية جديدة تتقمص تلك الانشغالات والهموم"(19).

وتقنية القناع كما شهدتها الساحة الشعرية العربية استعملت بنفس ما استعملها له الشعراء العالميون الكبار (**كاليوت وإزرا باوند** وغيرهما) رمزاً "يتخذه الشاعر ليضفي على صوته نبرة موضوعية(20) وعمد الشاعر العربي إلى استعمال هذه التقنية لأسباب عديدة أهمها لتفادي قمع السلطة وكذلك لأن القناع وسيلة طيعة لإيصال الأفكار وهذا ما جعلني أسمي المفارقة الساخرة الساذجة بمفارقة القناع حيث يجمع القناع الشاعر بالشخصية التي اختارها، بعالميهما، بكل ما يحملانه فيتقاطعان أو يتوازيان وهذا ما ستكشفه لنا النصوص المقروءة ومن هذه النماذج التي يختار فيها الشاعر شخصية غيره لتصنع المفارقة وتكون هي محركة خيوطها... نجد قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر"(21) (**لأمل دنقل**. تبدأ هذه القصيدة بعنوان هو "من مذكرات المتنبي"، والعنوان في النص الشعري الحديث "يكاد يكون عملاً شعرياً مستقلاً عما يقوم بعنونته..."(22).

فالمتنبي كان في عصر لم تعرف فيه كتابة المذكرات فكيف سقطت هذه المذكرات من صفحة التاريخ وجاءتنا عن طريق **أمل دنقل**، يبدأ النص بمفارقة أولى هي اعتراف **المتنبي** بأنه يكره لون الخمر لكن مع ذلك فقد أدمنها طلباً للعلاج بعدما أصيب بالداء وكان هذا الداء جديداً في عرف الطب وهو ترديد ما يطلب منه (صار كالببغاء) في قصر **كافور**:

"أكره لون الخمر لكنني أدمنتها استشفاء"(23).

وهذه قراءة لحال **المتنبي** عند **كافور** وكتب التاريخ تخبرنا عن تململه، وهو في قصر كافور، وهاهو **المتنبي** نفسه يخبرنا:

"ولولا فضُولُ النّاس جئتكَ مَادحاً

بمـا كنـتُ فـي سِرّي بـه لـكَ هاجيَـا

ومثلـكَ يـؤتى مـن بـلادٍ بَعيـدةٍ

ليُضحكَ ربّاتِ الحـدَاد البَواكيَا"(24)

ويواصل **المتنبي** وعلى لسان **أمل دنقل** إبلاغنا بمفارقة هذا الواقع المر الذي يعيشه هو، العربي الحر الذي اضطرته الظروف ليجاور ويمتدح عبداً خصياً...

"أنشدُهُ عن سيفه الشجاعْ
وسيفه في غمدهِ.. يأكله الصدأ!"(25).

وكان **المتنبي** دائم التذكر **لسيف الدولة** ـ الفارس الأصيل ـ حبيبه الذي أبعدته الظروف عن حضرته، **فالمتنبي** حسب ما نقرأ في المذكرات قد سئم القيام والقعود بين يدي أمير مصر الأبله، فلعنه ولكنه بالمقابل لم يفد من تلك اللعنات فنام مقهوراً ولم ينتقص من الأمر شيئاً ويواصل استهزاءه فيقول:

"ما حاجتي للسيف مشهوراً
ما دمت قد جاورت كافوراً"(26).

وهو بهذا يفضل مثل هذا الرد على جاريته عندما سألته اكتراء حراس للبيت بعدما طغى اللصوص في مصر، فقابلها بهذه المفارقة الساخرة التي رسمها بمرارة... قائلاً: ما حاجتي للسيف ما دمت عند كافور الذي "سيفه في غمده يأكله الصدأ"(27).

إن هذه الرؤية المفارقة الساخرة التي تضمنتها قصيدة **أمل** هاته إنما تعبر عن رؤيته الموحدة في كل أعماله الشعرية بل وأعمال معاصريه من الشعراء العرب لوضع الشاعر العربي فكثير منهم مجبر، وهو في دار السلطان ــ الحاكم العربي ــ على التلفظ بكلام غير الذي يريده، وترديد شعارات غير التي يؤمن بها وأحسنهم حالاً هو من تنفيه هذه الأنظمة خارج أرضه أو يهرب عنها لكنه يظل غريباً، وحيداً منشداً كما أنشد الشاعر **مظفر النواب**:

"سبحانك كل الأشياء رضيت سوى الذل
وأن يوضع قلبي في قفص في بيت السلطان
وقنعت بكون نصيبي في الدنيا كنصيب الطير
ولكن.. سبحانك حتى الطير لها أوطان
وتعود إليها، وأنا ما زلت أطير"(28).

الهوامش:

1 ــ **مريم خلفان حمد**، السخرية في روايات **إميل حبيبي**، ص.48
2 ــ **أحمد مطر**، لافتات، الأعمال الكاملة، لندن، ط أوت 2000، ص ص17-.18
3 ــ المصدر السابق، ص.17
4 ــ نفسه، الصفحة نفسها.
5 ــ نفسه، الصفحة نفسها.
6 ــ نفسه، ص.18
7 ــ نفسه، ص.19
8 ــ **ابن منظور**، لسان العرب، الدار المتوسطية للنشر، تونس، 2005، ج3 (باب العين).
9 ــ نفسه.
10 ــ نفسه.
11 ــ للمزيد عد إلى: **كمال أحمد غنيم**، عناصر الإبداع الفني في شعر **أحمد مطر**، مكتبة مدبولي .1998
12 ــ انظر: **صلاح عبد الصبور**، أجافيكم لأعرفكم، الديوان، دار العودة، بيروت 1998، مج (1،2) ص ص183-.184
13 ــ د. **محمد فكري الجزار**، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط) 1998، ص.45
14 ــ **الشنفرى**، لامية العرب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1980، ص ص51-.52
15 ــ **صلاح عبد الصبور**، المصدر السابق، مج3، ص.11
16 ــ نفسه، ص.137
17 ــ نفسه، ص ص137-.138
18 ــ المصدر السابق، "أغنية للشتاء"، مج1، ص.195
19 ــ **حاتم الصكر**، وجه نرسيس، فصول، القاهرة 1997، مج16، ع2، ص ص24-.25
20 ــ **علي جعفر العلاق**، نسبة القناع الشعري، ص.232
21 ــ **أمل دنقل**، الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، ص ص237-,242
22 ــ **محمد فكري الجزار**، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص96..
23 ــ المصدر السابق، ص.237
24 ــ **أبو الطيب المتنبي**، الديوان، ضبط وتصحيح: **كمال طلب**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997، مج4، ص ص301-.302
25 ــ **أمل دنقل**، الأعمال الشعرية، ص.238
26 ــ المصدر السابق، ص.242
27 ــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
28 ــ **مظفر النواب**، الأعمال الشعرية الكاملة، دار قنبر، لندن، 1996، ص ص306-307.

□□

صورة المرأة في الرواية الإيرانية المعاصرة

□ د. ندى حسّون*

بدأ ظهور المرأة في الأدب الإيراني بشكل جدي تزامناً مع قيام الثورة الدستورية المعروفة بالمشروطية عام 1906م، وكان هذا الحضور تدريجياً في الروايات التاريخية إلى أن أصبحت شخصية محورية في الرواية الاجتماعية(1)، حيث صورت هذه الرواية في مرحلتها الأولى طبقة الموظفين والفساد الإداري إضافة إلى النساء الساقطات تأثراً بالكتاب الرومنتيكيين الفرنسيين(2). وفي المجتمع الذي يرى في العشق جرماً ــ كالمجتمع الإيراني ــ كانت قصص الحب تدور ــ على الأغلب ــ بين الرجال والنساء الساقطات، وتكون عواقبها وخيمة(3). وشيئاً فشيئاً أصبحت المرأة محوراً لكثير من الروايات، وظهر نوع من النقد اختص بهذا النوع من الروايات كان الهدف منه إيجاد إطار مؤنث لتحليل الأدب النسائي من أجل إيجاد نماذج مبنية على مطالعة تجربة النساء، وليس جرح وتعديل نموذج الرجل ونظريات الذكورة(4).

كتب الرجال والنساء حول المرأة على حدّ سواء، لكن النساء كنّ الأكثر، وكانت كتاباتهنّ الأفضل والأكثر واقعية؛ حيث عكست خلاصة تجربتهن بوضوح وحرية دون الخوف من المجتمع الذكوري. والرواية الجيدة كما يقول **جمال مير صادقي**: "هي الرواية التي تكون في واقعيتها حميمية وصادقة؛ ترى جيداً وتصور جيداً وبشهامة، وتكون الصورة فيها قطعة من حياة الإنسان"(5).

من أهم كتاب الجيل الأول الذين صوروا المعايب الأخلاقية والفساد التي اتصف بها قسم كبير من النساء بسبب المحيط والظروف **محمد**

* أكاديمية أستاذة اللغة الفارسية وآدابها في جامعة دمشق.

حجازي، وصادق مدايت، وهوشنك كلشيري وبزرك علوي وتقي مدرسي. أما **"سو وشون" لسيمين دانشور** فهي أول رواية كتبتها امرأة.

صورت الرواية الاجتماعية الإيرانية المرأة ضحية للمجتمع المتزمت المتخلف وصور الكتاب وضع الفتيات في هذا المجتمع مظهرين قلقهم على مستقبل النساء ومعترضين على الظلم الاجتماعي ورواج الأمية والجهل والخرافة بينهنّ، ومنبهين إلى الوضع السيء للمرأة في الأسرة والمجتمع، ومؤكدين أن وضع المرأة أهم دليل على التقليد الأعمى والرجعية والاختناق الاجتماعي(6).

تعدّ **"تهران مهوف" لمشفق كاظمي** من أهم الروايات التي تصور لجوء نساء من الطبقة المتوسطة والمرفهة إلى الفحش والفجور، ويتعاطف الكاتب مع هؤلاء النساء ليخلص إلى الموعظة الأخلاقية(7)، كما تعدّ **"شمس وطغرا" لميرزا باقر خسروي** و"روزكار سياه" **لخليلي**، "أسرار شب" **ليحيى دولت ابادي**، و**"هما"**، و"زيبا" و"بريجهر" **لمحمد حجازي**، و"**جنايات بشر" لربيع انه عاري**"، و"**تفريحات شب" لمحمد مسعود**"، و"**من هم كريه كرده أم" لجهانكير جليلي** من أهم الروايات في تلك المرحلة، وكانت مرآة تظهر مجتمع تلك الأيام وخاصة عالم النساء المغلق المحدود بأربعة جدران، والذي كان الحافز الوحيد للاستمرار في الحياة فيه هو الظفر بزوج. ومع قيام الثورة الإسلامية ازداد حضور المرأة في الرواية، وأصبح للمرأة البطلة دور مختلف، وظهرت بشخصيات أكثر تنوعاً.

وازداد الإقبال على الرواية النسوية بعد الثورة الإسلامية بشكل كبير مما جعل بعض الرجال ينشرون رواياتهم بأسماء نساء(8)، ويتبين من إحصائية للمطبوعات حول المرأة أن أغلب ما كتب عن المرأة من قبل الرجال لم يكن ذا نصيب كبير من التقنية(9)، وتظهر الإحصائيات أن أكثر الروايات الإيرانية مبيعاً في السنوات الأخيرات كاتباتها نساء مثل "بأمداد خمار" **لفتانه حاج سيد جوادي** التي طبعت 47 مرة، و"**سهم من نوشته" لبرينوش صنيعي** التي طبعت 14 مرة، فالنساء في هذه الروايات أردن الحياة خارج الدهليز المظلم للعادات الاجتماعية، ووضعن علامات استفهام أمام القارئ(10).

وتعدّ **فرخنده آقايي وزويا بيرزاد** أهم النساء اللواتي طرحن موضوع المرأة في الرواية بعد الثورة، وقد صورن نساء بلا مأوى ولا معيل، ونساء يبحثن عن التئام الجراح واستعادة الثقة بالنفس، وربما صورن نساء لسن فقيرات ولم يقعن ضحية الاغتصاب أو السلوك السيء لكنهن محتاجات للتوافق مع الأزواج والأبناء وحتى الأمهات. ومن الكاتبات المشهورات اللواتي كتبن عن المرأة **منير رواني بور** في روايتيها المشهورتين **"أهل غرق" و"دل فولاد"**(11)، **وسيمين دانشور في "جزيرة سركرداني"** التي تصور مكانة المرأة الإيرانية في أزمنة وأمكنة متفاوتة من وجهة نظر امرأة كاتبة(12)، وكذلك **غزاله عليزاده** وخاصة في رواية **"خانه ادريسيها"** التي أصبحت نموذجاً يقتدى به فيما بعد(13).

وتعدّ الثورة الإسلامية والحرب العراقية الإيرانية نقطتي انعطاف في مسيرة الرواية، وتقسم الرواية التي صورت النساء بعد الثورة في إيران إلى فرعين: فرع اتجه إلى تصوير رغبات الجسد والتجديد، والفرع الثاني مدح التقاليد وحثّ عليها وعلى المثل والأخلاق الحميدة.

كان أفضل محيط نشأت فيه الرواية هو المحيط الأسري، وكانت كل رواية أصيلة تبدأ من محيط الأسرة وتصرف جل اهتمامها لإظهار الخصائص الشخصية لأبطالها، ومن هنا كان على رواية الثورة ألا تغفل عن العوامل المؤثرة في شخصية ومقدرات أبطالها. وتعد زمين سوخته **لأحمد محمود** من أوائل الروايات التي تناولت المرأة بعد الثورة إذ تظهر موقع المرأة الإيرانية في مجتمع هذه الفترة جيداً(14).

صورت رواية ما بعد الثورة الإسلامية المرأة بأشكال مختلفة؛ فهناك المرأة الإيجابية، والسلبية، والمتمردة، والمغتربة، والتابعة، والرمز... إلخ وفيما يأتي لتقديم أبرزها:

1 ـ المرأة ذات الملامح الصامتة:

من الأمثلة عليها رواية **"خاطرات عاشقانه يك كدا" لحسن فرهنكي**. يقول الكاتب في بداية الرواية: يجب أن تعيش وحيداً يومين في غرفة مساحتها 12 متراً، وأن يكون عملك الكتابة فقط لمدة شهرين. شهران إجباريان في وحدة و عيش في غرفة مغلقة قبلها الراوي برغبة كاملة، لكن كان برفقته دائماً ــ في خياله ــ امرأة. ويطلق على المرأة اسم "تاوك" ويخلق من هذه الشخصية صحفية تكتب مقالة تقع في طيات الرواية على قسمين.

يصور الراوي تعلق الرجل بهذه المرأة قائلاً: رجل لكنه لا يستطيع أن يخرج خيال المرأة منه. هل تعلمين يا هيدرا؟ في أساطير اليونان حيوان ذو تسعة رؤوس، وإذا قطع أحد رؤوسه نما مكانه رأسان آخران. كان خيالك هكذا، فلو أردت إخراجه من ذهني بالقوة ينمو مكانه آخر"(15).

يتحول العاشق إلى متسول ويضع النقود المعدنية في صندوق الصدقات، ويحتفظ بالنقود الورقية وحدها التي تعطيه إياها محبوبته لأنها تحمل رائحتها المبهجة للقلب، لكنه في النهاية ينفقها

لشراء أدوات الرسم، ويذهب إلى مطاعم مختلفة لتناول الطعام، ويأكل بدل أن يرسم. وفيما بعد يستبدل باسم **"ناوك"** اسم ايستك – أي الأمل – لأن المرأة فرت من يده ويأمل عودتها.

إن أسماء النساء أيضاً قابلة للتأمل، فـ **"ايستك"** غائبة وإلا لما كانت أملاً، واسم **"ناوك"** يعني سهماً خشبياً حطّ في قلب العاشق، وأحياناً يسمي المرأة **"فريبا"** بمعنى الخداع في العشق والحيلة... وبتغيير اسم المرأة تختلف شخصيتها في خيال الراوي نفسه من **"ستوار"** إلى **"مخزون"** وكأن شخصين آخرين حلا محل الرجل والمرأة السابقين.

ويعطي كل صاحب مقهى المتسول نقوداً أجراً على رسومه، ويصبح المتسول غنياً، يتزوج فتاة جميلة وينسى عشقه لـ **"ايستك"**، ويستأنف حياة التسول والرسم في المقاهي لكن قلبه لا يخفق لزوجته ويكف عن مضاجعتها، ثم تذهب المرأة ويقولون إنها طلقت لكنه لا يذكر طلاقها ولا شيء سوى اسم عشقه **"ايستك"** فالزواج والطلاق في الرواية رمزان لعشق المرأة ونسيانها، وأكبر أمل للراوي كما يقول "ألا أفكر إلا بمن كان ينام في حضني ليلاً، ولو انفصلت عنه فإني لا أذكره ثانية أبداً"(16). لكنه يفكر دائماً بـ **"ايستك"** وبعد مضاجعته لنساء كثيرات يصل إلى نتيجة هي أن حبه المفرط لـ **"ايستك"** كان بسبب اختلافها عن باقي النساء.

إن اللغة الذكورية التي رسمت بها شخصية المرأة جديرة بالتأمل أيضاً لأن الأفراد المميزين يذكرون على أنهم رجال "لكن الأفراد المؤدبين التفاتهم للمرأة متفاوت"(17)، والمقصود بالأشخاص هنا الرجال وحدهم. ويقول الراوي إنه من المستبعد أن تكتب امرأة مقالة بلغة رجل ومن وجهة نظر رجل، فالكاتب هنا رجل لكنه انتحل شخصية امرأة ولم يستطع الكتابة بلغة تناسب شخصية المرأة.

وفي نهاية الرواية يصور لعبة مفادها أنه على كل واحد من 500 رجل و500 امرأة إعطاء صفات معشوقه من الصور ليختار كل منهم زوجاً، ولا ينجح من الألف سوى **"ستوار"** و**"ناوك"**، والباقي يعطون صفات ظاهرية عامة إلى درجة كبيرة ومتشابهة، ولا يستطيعون اختيار أزواجهم، والاختيار هنا – بالتأكيد – من وجهة نظر الرجال الذين يكونون عاشقين ولهم الدور الأكبر، أما النساء فمعشوقات وليس لهن دور فعال.

2 – المرأة المقهورة المظلومة من قبل المجتمع:

تحكي رواية **"از شيطان آموخت وسوزاند"** **لفرخنده آقايي** حكاية امرأة مسيحيّة حرمت من حنان الأب واحتملت الظلم والتجأت إلى المسيح، كان لها ولد يعيش بعيداً عنها وكانت مستعدة لفعل أي شيء وللتجاوز عن جميع أخطاء المجتمع ليعيش قريباً منها. تتعرض هذه المرأة لكثير من الضغوط الداخلية والخارجية، وتصبح من أهل الدعاء وبالتأثير النفسي تحصل على المدد، وتسري بعض الأسماء في ذهنها عند الدعاء كالخالة بوران وخادم الكنيسة المغتصب لكنها تتجاوز وتعفو عنهم.

تنتقد هذه الرواية المجتمع وتتناول بطلة من الأقليات لأنهم جزء من المجتمع، فامرأة كهذه عادية ليس لديها خيارات يجب أن تتزوج بسرعة أو أن تجد عملاً كخادمة مثلاً، لكن كونها من الأقليات أدى لأن يكون ردّ فعلها أبعد. كثير من النساء في عصرنا يعيش حياة القديسين بسبب ما يقع عليهن من ظلم وعذاب، ومن أراد التشبه بالقديسين يجب أن يصرف النظر عن الرفاهية.

تقول **فرخنده آقايي** في مقابلة أجريت معها(18) أنها في أعمالها تضع مرايا أمام مشكلات النساء ولا تعرض طريق الحل أو ما يجب فعله وتترك ذلك للمجتمع.

3 – المرأة الوفية للقيم والتقاليد الاجتماعية:

تعد **"زويا بيرزاد"** كاتبة ذات اسم مرموق في أدب المرأة، وقد حاولت في كتاباتها تصوير حياة النساء على نحو مختلف وخارج الخطوط الحمراء للتقاليد الاجتماعية.

في رواية **"عادت من كنيم"** تصوير لحياة **"آرزو صارم"**؛ وهي امرأة تعيش مع ابنتها بعد أن انفصلت عن زوجها الذي يعيش في فرنسا منذ سنوات، وقد تولت بعد وفاة والدها مهمة إدارة مؤسسته وأملاكه. وهي امرأة مستقلة ناجحة في عملها جدية مما جعلها موضع لوم والدتها وابنتها على نحو دائم. **"شيرين مساوات"** صديقتها الوحيدة وجليستها الدائمة وزميلتها في العمل، وكانت تقضي معها معظم أوقات فراغها. **"ماه منير"** والدة **"آرزو"** امرأة مدّعية همّها توفير حياة مرفهة، ويقوم بخدمتها في منزلها موظفان رجل وامرأة، ويشرف الرجل على حساباتها وقد ترجم عشقه لها بإخلاصه في خدمتها. **"آية"** ابنة **"آرزو"** شابة جامعية تحلم بالسفر إلى فرنسا حيث يقيم والدها، وتربطها علاقة قوية بجدّتها.

هذه الشخصيات في حال نزاع دائم مما جعل حياتهن مملة متعبة إلى أن جاء **"سهراب زرجو"** لشراء منزل قاصداً شركة آرزو، وهو شاب تاجر لبق محافظ على التقاليد وعارف بأصول الـ (الاتيكيت) مما جعله محطّ اهتمام آرزو، واتفقا على الزواج لكنّ مخالفة أمها وابنتها منعت تحقيق ذلك وكذلك صديقتها **"شرين"**.

تمثل شخصية **"آرزو"** المرأة التي وقع عليها ظلم من الجميع وبقيت وفية للتقاليد والأعراف أما **ماه منير** فهي الشخصية التقليدية للمرأة الإيرانية التي تتعاطف مع حفيدتها أكثر من ابنتها في حين أن **آية** الابنة الشابة نموذج لبنات جيلها وتصور الكاتبة مشاعر الحب بين **"آرزو"** و**"سهراب"**، فـ **"آرزو"** تعجب بقوته وتشعر بالأمان في ظله بحيث يلتقيان في أماكن متعددة مما يدل على قدرة الرجل، وتقارن بينه وبين زوجها السابق الدارس في الغرب ويتضح لها أنه لن يطالبها بغسل جواربه كما كان يفعل زوجها.

وتصور **"زويا بيرزاد"** في رواية **جراغها را من خاموش مى كنم"** الحياة اليومية للنساء، والكسل الذي يملأ حياتهن، ومحاولتهن الخلاص من تلك الظروف.

4 – المرأة شرّ مطلق:

تصور **فرشته أحمدى** في رواية **"برى فراموش شده"** عقدة إلكترا بشكل بارز، ففي أكثر الروايات التي تكتبها النساء نجد نوعاً من الظلم الذكوري، في حين أننا نرى في هذه الرواية حديثاً عن الظلم الأنثوي؛ إذ نجد قتل الأم وغضب الراوي ونفوره من أمه وانتقامه منها؛ إذ تبدأ الرواية بموت الأم كما تنتهي بموتها، وقد كانت الأسرة قائمة ما دام الأب حياً، وبعد وفاته مزقت كل الستائر.

5 – المرأة موجود تدور حوله شبهات:

رواية **"دختران آفتاب"** كتبها مجموعة من الكتاب هم: **أمير حسين بانكي، بهزاد دانشكر، محمد رضا رضايتمند**، وتجيب عن بعض الأسئلة المطروحة حول المرأة ودورها الاجتماعي بأسلوب نفسي؛ إذ يحاول الكتاب تقديم موقعية المرأة الحقيقية بالنسبة للمرأة نفسها، ولزوجها، ولمجتمعها كما يجب أن يكون. من جملة هذه المسائل: المرأة في الغرب(19)، الأدب النسوي وحركة النساء(20)، المرأة في الإسلام(21)، القضاء وحكومة النساء(22)، الميراث(23)، الشهادة والديّة(24)، نقصان العقل (25)، تعدد الزوجات(26)، تنبيه النساء(27)، العمل في المنزل(28)، الطلاق 29، العمل(30)، الزوجات المثاليات(31)، الاختلاف بين النساء والرجال(32)، الحجاب(33)، الحياء(34)، العلاقة بين البنات والبنين(35)، أقسام العلاقات(36)، النماذج الصادقة للنساء(37)...

6 – المرأة نموذج يجسّد خصوصيّات منطقة معيّنة:

تقدم رواية **"خاله بازى" لبلقيس سليماني** خصوصيات المرأة الكرمانية ذلك أن كرمان هي مسقط رأس الكاتبة، فصورت خصائص المرأة الكرمانية من باب البحث عن هويتها مقارنة بين الحياة التقليدية والحياة العصرية وقدمت هذه المرأة بذهنية تقليدية.

7 – المرأة في حياتها اليومية:

أشهر هذه الروايات رواية **"جراغ ها را من خاموش مى كنم" لزويا بيرزاد**، وهي رواية لا أحداث فيها، لكنها تصور واقع حياة مجموعة من النساء، وراوية القصة امرأة أرمنية تدور القصة حول حياتها وما حولها، كما تصور حياة الأرمن في مدينة **"آبادان"**.

تبدأ **(كلاريس)** الشخصية الأولى حياتها من المطبخ وأعمال المنزل وتشعر بالملل من هذا التكرار فتحاول التغيير خاصة مع عدم اعتناء زوجها ببيته وانشغاله بمسائل سياسية مما يشعرها بالغضب. أما الشخص الوحيد الذي يشعرها بحقيقة وجودها فهو **(إميل)** جارها، تميل إلى إميل وتخبره بذلك، ويخيب أملها حين يخبرها أن العلاقة بينهما مجرد صداقة. أما **(آرتوش)** زوجها، لا تحتمل **(كلاريس)** هذه الحياة، كما لا تحتمل أيضاً شخصية أختها **(أليس)** المغرورة الساذجة سليطة اللسان التي تبحث عن زوج التي تعتقد أن حياتها بدون زواج لا معنى لها.

والدتها **(آرشالوش وسكانيان)** أرملة مسنة مصابة بالوسواس، و(نينا) صديقة لها لا تهتم بظواهر الحياة، ترى أن أهمية الحياة الزوجية تكمن في المهارة في الطبخ والتنظيف وغير ذلك وتختلف في ذلك مع **كلاريس**، ومع ذلك هما صديقتان حميمتان.

بدأت **(كلاريس)** حياتها مع **(آرتوش)** بالحب لكنها لا تعرف كيف مات هذا الإحساس في داخلها، وترى **كلاريس** أن المرأة الوحيدة المحظوظة هي السيدة **(نور اللهي)** التي تحاول تحسين حياة النساء من خلال إلقاء المحاضرات عليهن دون مقابل. وهي سيدة متزوجة مثل **كلاريس** وأم لثلاثة أولاد ومع ذلك تعمل وتقوم بنشاط اجتماعي. وتقول: إن على النساء الاتحاد لحل مشكلاتهن، يجب أن يعلمن بعضهن بعضاً أن يتعلمن من بعضهن، فليس هناك مسلمة وأرمنية(38).

(ألميرا سيمونيان) والدة إميل أميرة أضاعت ثروتها وتربطها علاقة ما بالهند، وتسيطر الميرا على حياة ولدها وحفيدها ولم تكن راضية عن زواج ولدها للمرة الأولى، حتى إن هناك قرائن على علاقتها غير المباشرة بوفاة زوجة ابنها. تعيش

ألميرا في عالمها القديم المتعفن ولا تستطيع الانسجام مع جيل الشباب على عكس **كلاريس** التي ترغب بشدة بالاندماج في عالم أولادها وأصدقائهم.

8 ـ المرأة العاطفية المضحية:

تصور رواية **"زن، كولى قريب" لزهره سعد زاده** المرأة موجوداً عاطفياً، وتدور أحداثها في مناطق الغجر في **"بوشهر"**، تشكو البطلة في مجمل الرواية من قدر المرأة وهو الخوف من الرجال العمر كله، فلو لم تتزوج المرأة لعاشت محبطة ولو تزوجت لعاشت العمر في قلق. لماذا لا يحبط الرجل على يد المرأة؟ لماذا تلد المرأة وتربي ثم تضرب من قبل الرجل؟ لماذا يخون الرجل والمرأة لا يمكنها ذلك؟ لماذا يريد الرجل جسد المرأة وحده وبسرعة ينتزع روحها؟

المرأة في رواية الحرب:

بهجوم الجيش العراقي على الحدود الجنوبية لإيران عام 1981م تبدأ حرب استمرت ثماني سنوات تركت أثرها في الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للبلاد، وقد وجدت هذه الحرب انعكاساً عميقاً في الأدب الإيراني المعاصر وخاصة القصصي منه.

بدأت رواية الحرب بنشر **"زمين سوخته" لأحمد محمود** في أوائل التسعينيات، أي في سنوات بلوغ الحرب أوجها وغليانها، واستمرت بنشر **"ثريا در اغما"** و**"زمستان 62"**، ووصلت إلى أوجها في **"باغ بلور"** و**"مخلباف"**(39).

في أغلب روايات الحرب يموت أحد الأشخاص، لكن الموت لا يؤدي إلى يأس الآخرين بل يكون سبباً للتشجيع والمبارزة. وتحكي الروايات عن ضيق أسر الشهداء وما تعاني من مشكلات أثناء الحرب وبعدها. وقد كان للنساء حضور فاعل في هذه الروايات، فصورت المرأة صبورة تواجه المصيبة بشجاعة وأمل بالنصر.

نلاحظ في هذه الروايات وخصوصاً ما كتب منها في بداية الحرب ملامح لحضور المرأة في ساحة القتال؛ ففي رواية **"نخل هاى بى سر" لقاسم علي فراست** تستشهد إحدى فتيات خرمشهر في الحرب، وفي رواية **"دل فولاد" لمنيرو رواني بور تود** إحدى الفتيات (إفسانه) المشاركة في الحرب لكن أسرتها لا تسمح فتعمل في إحدى المشافي. ومن الجدير بالذكر أن بحث المداواة ومساعدة الجرحى من أهم ما كانت تقوم به النساء في الحرب.

وترمز المرأة في رواية الحرب للتضحية، والبطل الأصلي لرواية كهذه لا مفر من أن يكون شخصاً يؤمن بالإسلام الثوري والأهداف والمثل التي جاء بها قائد الثورة، وبمعنى آخر إن لم يكن كذلك فإنه يصل إلى هذا الإيمان حتى نهاية الرواية.

في رواية **"باغ تلو" لمجيد قيصري** يفقد زوج **(سيمين)** في الحرب، فلا تستطيع الجلوس في البيت وتشعر أن لها دوراً هاماً، فتترك ابنتها عند والدتها وتعمل في المشفى بمداواة الجرحى.

كانت النساء في كثير من هذه الروايات "روايات الحرب" مكملات لكادر الرجال في الجبهة وحاميات لهم، كما كن يعملن بتهيئة الطعام والمواد الغذائية للمقاتلين، وبعض هؤلاء النساء يصبن بصواريخ وشظايا ويجرحن أو يستشهدن.

ففي رواية **"محاق" لمنصور كوشان**، تشارك (إلهه) في حفل عيد ميلاد وتشهد مقتل عدد من النساء.

وفي رواية **"كودكى هاى زمين" لجمشيد خانيان**، تُقتل أسره **(جمل)** بأسرها وتبقى وحيدة.

وفي رواية **"زمين سوخته" لأحمد محمود** تمطر المدينة بالصواريخ، ومن بين الدمار تبقى **(كلابتون)** حية مع طفلها.

من الصور المؤثرة في رواية الحرب صورة المرأة المنتظرة؛ فكثيرات من النساء فقدن الزوج أو الأب أو الأخ بمعنى أنهنّ لم يعرفن إن كان حياً أو ميتاً، وعانين الحزن والألم في الانتظار كما في **"اكر باز آيي" لمحمد إبراهيم بجى**، حيث علمت مريم خبر شهادة والدها لكنها لم تفقد الأمل في كونه حياً، وبعد زمن طويل من البحث والانتظار تجده في أحد المصحات.

وفي رواية **"دور كردون"** تصاب (ثريا) زوجة المحارب بمرض ووسواس ولا تستطيع (مهتاب) الابنة تحمل الوضع، فتتزوج بسرعة لكنها لا تستطيع الابتعاد عن والدها.

والوحدة هي أكثر صور المرأة إيلاماً في رواية الحرب؛ ففي رواية **"سرود آورند" لمنيرة أرمين** نموذج للمرأة الوحيدة التي فقدت زوجها في الانفجار، وقطعت ساقا ولدها، واستشهد خطيب ابنتها في الجبهة، وأخذت تسعى وحيدة لتحسين حياة أسرتها.

وفي **"ريشه در أعماق" لإبراهيم حسن بيكي** يختار **(شفيع)** زوجة من بنات الشهداء، ويذهب إلى الحرب في حين تقضي زوجته الحامل أيام حملها وحيدة في المشفى.

صورة المرأة في الرواية الإيرانية المكتوبة في الخارج:

منذ مرحلة ما قبل الثورة عاش عدد من الكتاب في الخارج، ومارسوا نشاطهم الأدبي في المهجر، وكانت آثارهم تصل أحياناً إلى الوطن الأم، ومنهم من ترك البلاد بعد الثورة ومارس نشاطه الأدبي

في المهجر، وقد كتب أكثر هؤلاء بالفارسية ومنهم: **شهرنوش بارسي بور، رضا براهني، مهشيد أمير شاهي، نسيم خاكسار، محسن يلغاني، قاضي ربيحاوي، محمد مسعودي، عباس معروفي، رضا قاسمي، آذر نفيسي، رضا دانشور....** ويعد الأدب القصصي في المهجر مكملاً للإبداع الأدبي المكتوب بالفارسية.

ازدادت الكتابة حول أدب النساء في المهجر في السنوات الأخيرة سواء في ما كتبه الرجال أو النساء، ويرى البعض أن أدب المهجر كتب في ظروف من الحرية وبعيداً عن ضغوط الرقابة، ويبدو بالنسبة إلى القارئ الإيراني ـ على الأغلب ـ غريباً وغير مألوف، لذا كان أنصاره في الداخل قلة.

ونرى في أدب النساء المكتوب في الخارج ميلاً إلى التجديد وإرضاء لرغبة الجسد كما في رواية **"شالى به درازي جاده أي ابرشيم" لمهستى شاهرخي.**

من أشهر الكاتبات في المهجر **"نوشين شهرخي"** التي تعيش لاجئة في ألمانيا، كتبت عام 2004 رواية **"روايا هاى ناكام يك زن إيراني"** ونشرت بعنوان "تاك هاى عاشق" **في دار نشر باران**، وقد كتبت هذه الرواية بالفارسية ثم ترجمت إلى الألمانية.

تتحدث هذه الرواية عن مصير عدد من الشخصيات النسائية في مرحلة الثورة وسنوات الثمانينيات، من بين هذه الشخصيات امرأة تدعى **"برستو"** وابنتها **"نيلوفر"**؛ حيث إن هذه الأخيرة ابنة غير شرعية وتقدمها **"برستو"** للعموم على أنها أخت لزوجة أبيها لتهيء فرصة الحياة لابنتها في مجتمع ذلك الزمان في إيران. تحدث اشتباكات لا تنتهي بين أفراد الأسرة الكبيرة مما يكون سبباً في ترك نيلوفر بلدتها التي دعتها الكاتبة **"شهربند"** بعد وفاة أمها إلى طهران، وتشارك في أحداث الثورة ضمن فرقة يسارية، وتتزوج في النهاية من أحد أصدقائها وهو ناشط سياسي أيضاً يعتقل زوجها ويعدم، وتكون حاملاً مما يدفعها لترك البلاد، وقبل فرارها تعلم أن زوجها كان شاذاً جنسياً وأنه تزوج لينسى رغبته في أبناء جنسه.

تدور السنوات العشر الأخيرة من الرواية في ألمانيا، وتتزوج **نيلوفر** ثانية وتعيش مع زوجها وابنتيه هناك، وتتعرف إلى المفهوم الواقعي **للـ"حرية".**

البطلة الأصلية في الرواية هي شخصية **"نيلوفر"** التي نشأت دون ارتباط بالأسرة، وكانت البلدة بالنسبة لها وكما يدل اسمها **"شهربند"** كالقيد والسلسلة والقفص، وبسبب وعيها حقيقة كونها ابنة غير شرعية وبعد وفاة أمها ــ آخر ما يصلها بالأسرة ـ تبحث عن والدها الضائع الذي يمثل لها فيما بعد المعشوق. تمتلئ حياة نيلوفر بالألم والعذاب وتحلم بالحرية والأمن، بالتحرر من قيد ثقافة امتزجت بها مع حليب أمها، وأمان العمل الذي يعطيها رفاهية تستطيع بها ـ على الأقل ــ أن تقف على قدميها.

تحكي الرواية عن جيلين في إيران ويدور قسم منها في ألمانيا، وتلقي الضوء على المسائل السياسية ــ الاجتماعية ــ الثقافية من وجهة نظر امرأة لاجئة شهدت كثيراً من الوقائع السياسية. فقد شهدت **نوشين شاهرخي** أيام شبابها الوقائع السياسية للثورة، ثم الحرب مع العراق والقتل والدمار والخوف والسكون المطلق تحت ظلال الأسلحة، وقدمت للألمان نظرة جديدة حول المجتمع الإيراني قبل الثورة وبعدها.

أما **شهرنوش بارسى بور** فتدور أغلب رواياتها حول النساء اللواتي لا يجدن في الحياة ملجأ آمناً، لذا يقعن في الفساد. تعد **"آسيا در ميان دو دنيا"** أحدث روايات **شهرنوش بارسى بور** حيث تحكي قصة حياة امرأة في سن الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة دفعها سوء معاملة زوجة أبيها وإهمال أبيها لمنزله إلى الهرب من قرية في أذربيجان وبدء حياة جديدة في المدينة. تزوجت وطلقت مرتين، وعملت في الخدمة في عدة بيوت من بيوت الأغنياء وأصحاب المناصب العليا في الجيش والمثقفين السياسيين أيام الشاه، وكذلك في بيوت النساء المؤمنات اللواتي يسيطر عليهن هاجس الطهارة والنجاسة.

كانت حياتها صعبة وملأى بالأحداث، وهي المرأة الضعيفة المظلومة التي صنع منها فضولها وبساطتها وعواطفها وهيجانها الروحيّ شخصية محببة وفريدة وملأى بتناقضات الحياة.

رواية **"كلنل" لمحمود دولت آبادي** أيضاً من الروايات التي كتبت خارج إيران بالفارسية وترجمت إلى الألمانية، تحكي الرواية قصة ضابط ألماني ذي أصل إيراني يعيش في الخارج حياة حرة أنشأ أولاده عليها ويحمل أفكاراً تحررية كثيرة، لكنه متخلف في التعامل مع زوجته التي يقتلها بسبب عودتها سكرانة في وقت متأخر وإقامتها علاقات مع أشخاص عدة.

ممن كتبوا عن النساء **أمير حسن جهل تن** الذي صور النساء ضحية للرجال وظلم المجتمع، ففي رواية **"سبيده دم إيراني"** يصور ميهن ويرى نموذجين على النساء اللواتي وقع عليهن ظلم الرجال.

وهناك روايات كثيرة أخرى كتبت في الخارج تدور حول النساء و ــ على الأغلب ــ يمكن تصنيفها ضمن موضوع الاغتراب كروايتي **"جه كسي باور مى كند رستم است" لروح انكيز شريفيان و"غريبه اى در اتاق من" لمهرنوش**

مزارعى" وتبحث هذه الروايات عن حلقة العشق المفقودة في المهجر.

خاتمة:

مما تقدم نخلص إلى أن الرواية الإيرانية بعد الثورة الإسلامية أزاحت الستار عن كثير من القضايا بطرحها أسئلة تحتاج إلى إجابات حقيقية، خاصة في ظل إحساس بعض النماذج النسائية بالظلم مما أدى إلى فقدانها الثقة بأولئك الذين استثمروا خصوصيتها كامرأة في مجتمع تقليدي، وهذا أدى بدوره إلى انفصالها عن واقعها أحياناً وإحساسها بالضياع والاغتراب.

ونتيجة للعديد من الإفرازات الإيجابية التي نجمت عن مشاركة المرأة في الثورة والحرب والسياسة وأدوارها المختلفة فيها، وجدنا الرواية تحتفي ببعض النماذج النسائية التي تحولت بفعل وعيها لدورها الاجتماعي إلى شخصيات فاعلة قادرة على بناء ذاتها متمسكة بخياراتها، في الوقت الذي ندرت فيه النماذج النسائية التي تبدو تابعة ولا رأي لها أمام سطوة الضغوط الاجتماعية وهيمنة الرجل.

من أهم ما نلاحظه في الرواية المكتوبة في إيران بعد الثورة تخطي الصور التقليدية ذات القوالب المحددة للمرأة السلبية المقهورة العاجزة عن التغيير التي تقع غالباً خارج دائرة الفعل، فنجد انحسار نموذج المرأة التي تبيح جسدها بحجة الظروف الاجتماعية والاقتصادية كما في المرحلة السابقة للثورة، واحتفت الرواية بعد الحرب وما عقبها بنماذج نسائية انخرطت في ظروف الحرب غير ملتفتة لانتقادات الآخرين الذين لم يقبلوا الخروج عن ضوابطهم أحياناً، مما أتاح لبعض النسوة فرصة تحقيق ذواتهن.

أما مواقف المغتربين في المهجر من قضايا المرأة فقد اتسمت بحرية أكبر، وأكثرها دفاعاً عن الوجود، الجنسية، الهوية ...وقد تفوقت الكاتبة الإيرانية في المهجر على الرجال في أمرين: الأول كسر المحرمات الثقافية أو الممنوعات إذ واجهت وطرحت الأمور دون مواربة وخداع للنفس، والثاني النجاح النسبي في معرفة النفس أو الحصول على الاستقلال الداخلي الذي هو نتيجة للأمر الأول.

المصادر والمراجع:

1 ـ أدبيات داستاني (قصة، **رمانس، داستان كوتاه،** رماه)، انتشارات علمى، تهران، جاب جهارم، 1382 هـ.ش.

2 ـ أدبيات معاصر نثر، **أدوار نثر فارسي از** مشروطيت تاسقوط سلطنت، **هرمز رحيميان،** جاب دوم، سمت، 1383هـ.ش.

3 ـ برسنامه ونظريه نقد أدبي، **كيت كرين** ـ جبل لبيهان، ويراستار: **د. حسين بإينده،** نشر **روزكار،** تهران، 1383هـ.ش.

4 ـ تصوير **زن در داستان نويسي** انقلاب إسلامي، **زهرا زواريان، حوزه هنرى،** تهران، 1370هـ.ش.

5 ـ **جويبار** لحظه ها، **حمد جعفر ياحقي،** انتشارات نيل، **جاب جهارم،** 1381هـ.ش.

6 ـ **جراغ هارا مم خاموش مى كنم، زويا بيبرزاد،** نشر مركز، جاب نهم، تهران، 1383هـ.ش.

7 ـ **جون سبوى تشنه، محمد جعفر ياحقي، جاب سوم،** نيل، 1375هـ.ش.

8 ـ **خاطرات عاشقانه يك كدا فرهنكي،** نشر علم، 1384هـ.ش.

9 ـ **"دختران آفتاب"،** انتشارات سروش صدا وسيما، تهران 1384هـ.

10 ـ صد سال **داستان نويسى** إيران، **حسن مير عابديني،** نشر جشمه، تهران، 1377هـ.ش.

الهوامش:

(1) أدبيات معاصر نثر، **إدوار نثر فارسي از** مشروطيت تاسقوط سلطنت، **هرمز رحيميان،** جاب دوم، سمت، 1383، ص 95؛ صد سال **داستان نويسى** إيران، **حسن مير عابديني،** نشر جشمه، تهران، 1377هـ.ش، ص 55.

(2) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص 54.

(4) برسنامه ونظرية نقد أدبي، **كيت كرين ـ جيل لبيهان،** ويراستار: **د. حسين بإينده،** نشر روزكار، تهران، 1383، ص 342.

(5) أدبيات داستاني (قصة، **رمانس، داستان كوتاه،** رمان)، انتشارات علمى، تهران، **جاب جهارم،** 1382، ص 409.

(6) صد سال **داستان نويسى** ايران، ص 56.

(7) المرجع نفسه، ص 55.

(8) عن الإنترنت "إيران كفتكو ـ FARSI FORUM.

(9) تصوير **زن در داستان نويسي** انقلاب إسلامي، **زهرا زواريان، حوزه هنرى،** تهران، 1370هـ.ش، ص 81.

(10) عن الإنترنت

www.voanews.com/persian/2009-09-22-voa17.cfm?renderforprint=1

(11) **جويبار لحظه ها، حمد جعفر ياحقي،** انتشارات نيل، جاب جهارم، 1381هـ.ش، ص 306.

(12) نفسه، الصفحة نفسها.

(13) نفسه، ص 289.

(14) نفسه، ص 356.

(15) **"خاطرات عاشقانه يک كدا" حسن فرهنكي،** نشر علم، 1384هـ.ش، ص 49.

(16) ص 99.

(17) ص 107.

(18) عن الإنترنت

http:farkhondehaghaei.com/article.aspx?id=254

(19) ص 103.

(20) ص 112.

(21) ص 130.

(22) ص 170.

(23) ص 174.

(24) ص 177.

(25) ص 180.

(26) ص 217.

(27) ص 237.

(28) ص 240.

(29) ص 243.

(30) ص270.

(31) ص 293.

(32) ص 330.

(33) ص 246.

(34) ص 263.

(35) ص 375.

(36) ص 400.

(37) ص 428.

(38) **جراغ هارا من خاموش مى كنم، زويا بيرزاد،** نشر مركز، جاب نهم، تهران، 1383هـ.ش، ص 198.

(39) **جون سبوى تشنه،** ص 271.

□□

التشكيل الإيقاعي في شعر الجواهري
(مرحباً يا أيها الأرق ويا نديمي)

أ. د. فليح كريم الركابي*

يتناول هذا البحث التشكيل الإيقاعي في أنموذج مختار من شعر الجواهري، وهو (مرحباً يا أيها الأرق ويا نديمي) وقد وردتا في الديوان منفصلتين، ولكن متعاقبتين، ويبدو لي أنهما امتداد واحد، فبعدما فرغ الشاعر من قصيدة مرحباً يا أيها الأرق، التي قالها تحت مؤثرات نفسية وغربة خانقة، استرسل على راحته فيما بعد، فكانت يا نديمي مكملة لها، وقد كان شكل القصيدة الخارجي على هيئة ألواح، أو مقاطع، يكون المقطع من ثلاثة أبيات وقفل وكأنه على غرار الموشح، وستكون هذه الدراسة على وفق المنهج الأسلوبي.

المقصود بالتشكيل الإيقاعي هنا التنويع في البحور بين الألواح، وأحياناً داخل اللوحة نفسها، وكذلك التنويع في القوافي داخل اللوحة الواحدة،

فنلاحظ نظام القافية ــ إذا جاز التعبير ــ في صدور الأبيات الثلاثة الأولى التي إما أن تتطابق مع الإعجاز أو تنتهي الأعجاز بقافية أخرى، فلاحظنا ظهور قافيتين أحياناً في اللوحة الواحدة في الصدر والأخرى في العجز.

لقد حرص الشاعر على ضبط البنية الموسيقية ضبطاً رائعاً وأحياناً يفضل أن تكون الأبيات الثلاثة الأولى مصرعة أو مقفاة والقفل كذلك، وبحرف روي مختلف عنها وهذا ما أعطى النص جرساً لفظياً، وحرفياً متقناً يهيمن على مخيلة المتلقي فكان التشكيل الإيقاعي المتنوع مدخلاً لموسيقى معبرة،

ومجسدة صورة الألم الذي يهيمن على نفس الشاعر، فضلاً عن هذا الضبط الإيقاعي، والصوتي، والتكرار، كان هناك الإيقاع الدلالي

وسنلاحظ كيف تمكن **الجواهري** من توظيف الثنائيات في البناء الإيقاعي الدلالي.

حينما ندرس نص **الجواهري** نلاحظ الاستخدام الرائع للأعاريض بنقرتها الإيقاعية الموحدة، وكذلك نقرة الأضرب التي تتطابق مع النقرات الأخرى في مواقع متعددة بين الأعارض نفسها، أو بينها وبين الأضرب، وكذلك بين الأضرب فضلاً عن التنويع باستخدام الزحافات والعلل في الأعاريض والأضرب من دون الإخلال بالوزن والإيقاع الذي يكون المحصلة النهائية عند المستمع المتذوق للنص، وقد قدم **الجواهري** بناءً إيقاعياً محكماً في هذا النص الطويل، وتداخلاً بين بحري المديد والخفيف، فكان البناء الجديد في الشكل رائعاً ومعبراً ومتطابقاً مع الحالة النفسية للمبدع. ولابد لنا من تعريف البنية، وهي في الاصطلاح اللغوي(1) التصميم، أو البناء أو الهيئة، التي يبنى عليها الشيء ومنه بناء النص الأدبي أي أنها تشييد بشكل معماري فني ذو مواصفات دقيقة رائعة فالمعنى اللغوي متمم للمعنى الاصطلاحي، وذلك ما اتفق عليه النقاد ومنه أيضاً بناء الأسلوب في العمل الأدبي وهو دقة في التصميم وجمال في الإنشاء العملي، **وجمال الأسلوب الأدبي أي الأخذ بأفانين الكلام لإنجاز خطاب أدبي متكامل المواصفات الفنية، ومن الأبنية المهمة في النص الشعري البناء الإيقاعي لأن من لوازم الشعر الصحيح الذي يجب أن يكون غير مكسور الوزن**، لأنه الشكل الصحيح اللازم له، والوزن من مقومات بناء الإيقاع الذي يعد (حركة متنامية يمتلكها التشكيل الوزني حين تكتسب فئة من نواة خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه)(2). يفهم من ذلك أن تناسب الألفاظ، وتناغمها، وتناسق الحروف داخل الكلمة، أو خارجها هي علاقة مترابطة بين الألفاظ داخل البيت أو السطر الشعري. إذن فالإيقاع تناغم وتردد صوتي وهو إلزام على الشاعر ولا سيما المنبري الذي ينبغي أن لا يفرط به كي لا ينفرط عقد الشعر، وتضطرب الموسيقى التي تعد حياة النص الشعري لأنها (تضفي على الكلمات حياة فوقها حياتها)(3) لا بل تعطي الشعر هيبته ووقاراً أكثر من الفنون الأخرى لأنه فن القول وهو أرقاها، فالشعر الجميل العذب يشد انتباه جموع المتلقين على اختلاف مستوياتهم الذوقية في المحافل الأدبية.. والموسيقى (تجعله مصقولاً مهذباً تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه)(4)، إن جمال اللفظ لا يدرك إلا إذا تحققت عناصر فن القول فيه وأن الوزن أحد تلك المقومات. (وأن قدراً كبيراً من جمالية القصيدة يتحقق ـ غالباً ـ بفضل الوزن المستخدم)(5).

ويتجلى من خلال الألواح الجانب النفسي للشاعر الذي يعاني الغربة في أشكالها المختلفة إذ إن الجانب النفسي له مردودات في بناء الإيقاع الذي ينسجم مع خلجات نفس الشاعر الجواهري الذي يقول (حيث كانت أشباح لغربة تحوم علينا، عارية مكشوفة بكل بشاعتها... وبكل رهبتها... وبكل الأحاسيس والانفعالات المسحوبة عليها ومعها... وحيث كان هذا الأرق، يبدو معها لشدة انسجامه، وروعة تكامله، وكأنه الإطار الذي لا يوجد بديل عنه للصورة أبداً، وكأنه اللمسة التي لا تتم إلا بها... حتى ليبدو أمراً تافهاً... وشيئاً نابياً أن يحل النوم محله أو أن يزحزحه الرقاد عن موضعه)(6).

نستنتج من ذلك أن الشاعر بحاجة إلى متنفس إيقاعي ينسجم مع هول الغربة وتداعياتها، فكان من خصائص البنية العروضية أن تدفق الأرق على وقع فاعلاتن فاعلن (يبدو أن هناك علاقة حميمية بين فاعلاتن ومضمون الغربة لأن هذه التفعيلة تبدأ بسبب خفيف ثانيه ألف ممدودة هو (فا) يساوي (آ) التي يلهج بها الإنسان المتألم والشاعر المغترب معاً للتخفيف من معاناته أو لعله يتمكن من أن يبث شكواه أو نجواه من خلال تلك الـ (آ) فكان لهذه التفعيلة سلطة على النفوس المتأسية الحزينة، ولاسيما المغتربة، وسلطة على التفعيلات المجاورة في البيت وأن فاعلاتن إذا جاءت مخبونة انبسطت بفاصلة كبرى تكون آهة حرى طويلة، تستوعب بعض الهموم والمعاناة)(7) إنني لا أريد أن أكون جازماً بهذا الرأي، فكل البحور تصلح لاستيعاب الغربة ولكن يبدو من استقراء الشعر العربي لاحظنا أن الشعراء الغربان استخدموا البحور التي تهيمن فيها فاعلاتن على التفعيلات، وكذلك استخدمها الشعراء في بلاد الأندلس ولاسيما في فن الموشح الذي جاء غناء يحكي وجع الغربة، ويمزج معه جما ل الطبيعة كذلك كانت فاعلاتن مهيمنة على الشاعر الحديث المغترب في المهاجر الأمريكية وجماعة أبولو. ونلاحظ ذلك عند **الشاعر الجواهري في مرحباً يا أيها الأرق ويا نديمي)** لأنه كان مغترباً ومحاصراً بالهموم والأرق وسنعرض جداول إحصائية يتطلبها المنهج وهي الإحصائية الأسلوبية لما ورد في النص.

جدول توضيحي للقصيدتين

البحر	العروض الصحيحة ضربها مثلها	العروض صحيحة مخبونة ضربها مثلها	مخبونة محذوفة ضربها مثلها	عروض مشعثة	عروض مقطوعة
المديد 9	لم يرد إلا مجزوءاً	....	9	....	1
الخفيف 108	41	35	73	6	....

* أكاديمي، عميد كلية الآداب بجامعة بغداد.

عدد اللوحات 117 لوحة والمقصود باللوحة مجموع الصور المتدفقة في المقطع الواحد. عدد الأبيات 468 بيتاً.

العروض رويها كما ورد في الألواح في الديوان	الضرب (رويه)
الميم 14	17
الجيم 2	3
القاف 9	8
اللام 8	8
الدال 6	12
السين 2	4
الباء 10	5
الحاء 3	4
الراء 17	16
النون 14	10
الهاء 2	2
الطاء 1	ـ
التاء المدورة 3	5
الهمزة 2	5
الفاء 6	4
الدال 4	11
الياء 3	1
العين 6	5
الزاي 1	1
الكاف 1	2
الألف 1	1
الشين ـ	2
الخاء ـ	4

عدد اللوحات المصرعة 49

عدد الأبيات المقفاة التي أصابها التشعيث 5، في العروض، أو في الضرب.

عدد الأقفال غير المصرعة1.

الأقفال المصرعة بحرف الراء 59 ـ الدال 8 ـ السين 4 ـ التاء 3 ـ الحاء 2 ـ النون 7 ـ الباء 3 ـ الكاف 2 ـ اللام 3 ـ الميم 9 ـ الياء 1 ـ الفاء 4 ـ الهاء 1 ـ الهمزة 4 ـ القاف 3 ـ الألف 1 ـ الجيم 1 ـ العين 1.

اللوحات غير المصرعة 59 لوحة.

وقد التزم الشاعر بخواتيم الأشطر (الأعاريض) في كل لوحة أو جعلها إما متطابقة مع القافية في الضرب، أو تختلف، وكانت تنقلات إيقاعية رائعة على طول القصيدة والتزم **الجواهري** كثيراً بالقفل، وحرف روية الراء إلا قليلاً ما كان يستخدم أحرفاً أخرى فكان الإيقاع منضبطاً متناغماً منسجماً مع الحالة النفسية ومهيمناً على المتلقي الذي يقلب معرضاً تشكيلاً رائعاً، رسمه الشاعر **الجواهري**. وبالإمكان أن تقرأ اللوحات قراءة اعتيادية شطر وعجز وممكن أن تقرأ أشطاراً فتكون اللوحة مرتبة شطراً بعد شطر بثمانية أشطر وهي حالة نادرة توافرت عند **الجواهري** وربما يتطابق والمعنى، أو يحدث خلاف في المعنى، ولكن الذي نريد أن نقوله هو بالإمكان قراءة موسيقية غير متعثرة الإيقاع.

وحينما ننتقل إلى القراءة التطبيقية نلاحظ التشكيل الإيقاعي بالبحور والحروف. قال **الجواهري**:

(مديد)

فرَّ ليلي من يد الظلم   وتخطاني ولم أنم

كلما أوغلت في حلمي   خلتني أهوي على صنم

يستمد الوحي من ألمي   ويبثّ الروح في قلمي

آه يا احبولة الفكر

كم هفا طير ولم يطر(8)

(مديد)

وقال:

(خفيف)

أنا عندي من الأسى جبل   يتمشى معي وينتقل

أنا عندي وإن خبا أمل   جذوة في الفؤاد تشتعل

إنما الفكر عارماً بطل   أبد الآبدين يقتتل

قائد ملهم بلا نفر

حُسرت عنه راية الظفر

(خفيف)

وقال

(مديد)

مرحباً: يا أيها الأرق   أنا بالطارنات انتعش

لي فؤاد بالأمن يحترق   وجفون بالنوم تنخدش

أحسب النفس هزّها القلقة،   كنفيس الكنوز تنتبش

أكره البدر دهره نسقُ

وأحب النجوم ترتعش

(خفيف)

اللوحة الأولى كانت من المديد أبياتها مصرعة بحرف الروي الميم المكسور والقفل من البحر نفسه بيته مصرع بحرف الروي الراء المكسور.

لقد كانت النبرات الإيقاعية متنوعة جميلة وقعها مؤثر في النفوس، أراد الشاعر من وراء ذلك تجسيد الحالة النفسية التي يعيشها في الغربة، فكانت الموسيقى عاملاً رئيساً لرفع السأم عن الشاعر ثم القارئ، وترويح نفسه من خلال ذلك التدفق الإيقاعي، الذي أبرز معالم الصورة واضحة ومؤثرة، وأثبت الشاعر أن بحر المديد راقص وجميل على لسان المبدعين، وليس بحراً مهجوراً جافاً، ثم جاءت اللوحة الأخرى من الخفيف، وهي مصرعة أيضاً، ورويها اللام، وما ضبط خواتيم الأشطر الشعرية إلا دليل على ثقافة الشاعر وعلو كعبه في عالم الشعر وأن قفلها مصرع بحرف الراء.

لقد أكد الشاعر من خلال هذا التشكيل بالحروف، والبحور والصور أهمية الإيقاع في القصيدة، وأنه من المهيمنات الرئيسة في عالم الشعر العربي الأصيل ثم جاءت اللوحة الثالثة، وقد أبدع الشاعر في التشكيل الإيقاعي، والصوتي وذلك حين جعل التناوب رائعاً في الحروف في خواتيم الأشطر الشعرية والتنويع بين القاف والشين فضلاً عن أن الأبيات الثلاثة الأولى كانت من البحر المديد، ثم جاء القفل من البحر الخفيف وشطره الأول بصوت حرف القاف متفقاً مع الأشطر الأولى من اللوحة وعجزه بحرف الشين روياً متفقاً تماماً مع خواتيم أبيات اللوحة، وهذا التشكيل الإيقاعي بالبحور والحروف وكذلك الأفكار والكلمات أعطى النص حياة وتدفقاً بطعم الأرق الذي عاناه **الجواهري**، ولو أمعنا النظر في البحرين (المديد والخفيف) للاحظنا أن تحول الشاعر إلى بحر الخفيف كان رائعاً (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) الذي يختلف اختلافاً بسيطاً عن مجزوء بحر المديد بزيادة سبب خفيف في التفعيلة الوسطى إذا جاءت العروض محذوفة مخبونة في البحرين.

إن الحروف العربية تمتلك خصائص رائعة في تنويعاتها الصوتية وذلك ما ينعكس إيجابياً على قوة الإيقاع في القصيدة العربية.

قال الشاعر:

يا نديمي: نفسي جُذاذاتُ طرس

عَريتْ فوقها بطهر ورجس

من مَراقي نُعمى وهُوّات بؤس

من أشمٍّ ومن أخسٍّ أخسّ

كذب البحتري إذ قال أمس:

(صُنتُ نفسي عما يدنس نفسي)

دنس النفس حُلة من دمقس

لن تغطى ولو بمليون عُرس

اللوحة من الخفيف العروض، صحيحة وقفلها مثلها بحرف السين أيضاً، وحرف السين من أحرف الصفير وله صوت مستمر وإن استخدام الشاعر له أراد أن يقول أن الآهة مستمرة، وأنه مختلف مع الشاعر **البحتري** بالمواقف مع الواقع، **فالجواهري** صاحب نفس ترفض الخنوع والتدنيس فكانت علاقة الإيقاع بالمعنى رائعة، معبرة من خلال هذا الالتزام الإيقاعي المفعم بتناغم الحروف ذات الجرس الجميل. (علماً أن صوت حرف السين يشبه تكسر الزجاج الذي لا يلتئم، نستشف من ذلك أن جرح الشاعر عميق لا يندمل ومأساته كبيرة متأصلة في نفسه على الرغم من تبصره في الحياة)(9).

وبعد رحلة مع الخفيف يعود الشاعر إلى بحر المديد ليحدث تشكيلاً إيقاعياً بالتنويع بالبحور قائلاً:

(مديد)

وبعيداً: لحن غرّيد هبَّ من نشوان عربيد

وأغاني خُرَّدٍ غيد خلتها من حسن ترديد

خشخشات العقود في الجيد وهفا من بعد تصعيد

رمقٌ باقٍ من العمر

في شعاع منه محتضر

(مديد)

نلاحظ أن البيت الثالث شطره الأول على الخفيف والعجز على المديد، من دون أن يحدث ارتباكاً في الموسيقى ولو أن الشاعر قال العقد لاستقام البيت على المديد فلا أعرف هل هذا جاء بسبب الطباعة أم قصدها الشاعر ليحدث تنويعاً داخل البيت الواحد؟ **الجواهري** كان رائعاً في ألواحه وتنقلاتها الإيقاعية والصوتية.

والشيء الملاحظ الآخر في التشكيلات الإيقاعية أن الشاعر حينما يكتب على البحر الخفيف مرة تكون العروض صحيحة تامة والضرب مثلها وكذلك القفل، وبالإمكان دخول زحاف الخبن:

يا نديمي: سبحان بار براها

عرضت مرةً فكذّبت عيني

وتحاملتُ جاهداً أن أراها

فمشت بينها السنون وبيني

غير أنّ الذي عراني عراها

وكأني به تحيّنت حيني

يا نديمي: وخائبٌ كـ (حنين)

مستضل يبغي نسيناً بعين

أو أن تكون العروض صحيحة والضرب مثلها والقفل تكون عروضه محذوفة مخبونة ضربها مثلها وهذا أيضاً تشكيل إيقاعي جميل وأن مهارة الشاعر وإبداعه لا تجعل القارئ يشعر أن هناك اختلافاً إيقاعياً بل أن هناك تناغماً رائعاً باستخدام العروض المختلفة في اللوحة قال الشاعر:

يا نديمي: وجسٌ عُودٌ فرّنا

وطروب أصغى لـه فتغنّى

ونديم أدار كأساً وثنّى

وشروب لو شاء أفرغ دنا

يا نديمي: ومُنيتي أن أغنّى

ـ لو تسنى أمشته ما تمنى ـ

بسعير الدلال والخفر

وخرير الأنغام والوتر

ووردت القافية مقيدة مرة واحدة، وقفلها مثلها:

يا نديمي: إن الوجود طبيعةْ

حسناً كان أم هناةٌ شنيعةْ

إن كوناً للعاطفات صنيعةْ

واجدٌ فيه كل أثم شفيعةْ

يسبق الطبع حكمه وشريعةْ

مثلما يسبق المجلي تبيعهْ

ثم تأتي روادع الزجر

كلجام يقي من الخطر

أن هذا التشكيل الإيقاعي أعطى النص تدفقاً، والتزاماً بأكثر من حرف في القافية فكان جرس الحروف موقعاً، والتتابع رائعاً بين الياء والعين والهاء في الأشطر الستة الأولى. ولم يرد القفل في الألواح مقيداً وهو عمل فني غير مقصود ويبدو أن الشاعر كان عفوياً في الكتابة وأراد أن تكون الزفرات مستمرة لأن الوضع النفسي له كان متردياً بسبب الغربة ودواعيها.

وقد وردت القافية من المتواتر (64) مرة بينما من المتراكب فكانت (53) مرة ولم ترد من الأنواع الأخرى والسبب لأن الضرب في الخفيف والمديد حينما يأتي مخبوناً يصبح (فعلن أو فعلاتن) والقافية على تعريف **الخليل** هي من آخر ساكن ينتهي به بيت الشعر إلى أول ساكن يسبقه زائداً الحرف الذي يسبق الساكن، فيقع على هذا التعريف ثلاثة متحركات بين الساكنين أما إذا جاء الضرب صحيحاً أو مشعثاً، فيقع متحرك بين الساكنين. وقد التزم الشاعر ببحرين هما (الخفيف والمديد). ووردت ألف الإطلاق مع القافية (26) مرة والسبب حكم موقع الكلمة من الجملة التي جاءت منصوبة، وكذلك كانت هناك وظيفة إيقاعية وهي التزام حرف إضافي، فضلاً عن إطلاق الزفرات عند المعنى المكروب (ولا غرو، فالشعراء هم الذين (موسقوا) الكلمة العربية طوال المرحلة الرعوية بانشادها في أهازيجهم وقصائدهم، فشحنوا أحرفها بشتى الأحاسيس والانفعالات لتتحول الكلمة العربية بذلك إلى تفعيلة (مموسقة) جاهزة للدخول في شتى الأحاسيس والانفعالات لتتحول الكلمة العربية بذلك إلى تفعيلة (مموسقة) جاهزة للدخول في شتى الأوزان ومهيأة للتداول في شتى القوافي للتعبير عن شتى المعاني بلا موسقة مصطنعة)(10).

نستنتج من الإحصائيات السابقة، أن أكثر الحروف استخداماً، هو حرف الراء، يليه حرف الميم، ثم حرف النون، وهذه الحروف شائعة الاستخدام في الشعر العربي، لسهولتها، وتداولها على الألسن، فضلاً عن أن مخارجها متقاربة، وقريبة جداً من الشفاه في جهاز النطق، وكانت

عاملاً إيجابياً في التشكيل الإيقاعي في النص إلى جانب العوامل الأخرى، الكلمات، والجمل، والبحور.

التكرار:

وهو إلحاح على جهة معينة في النص الأدبي لغرض تسليط الضوء على نقطة مهمة في عبارة ما، تكون لها دلالات نفسية وفنية في العمل الأدبي(11)، لذا كان التكرار عنصراً مهماً من عناصر التشكيل الإيقاعي في الشعر العربي وهو إما أن يحصل في داخل الكلمة إذا كرر الشاعر بعض الحروف بتناغم إيقاعي جميل، أو خارج الكلمة مع الكلمات الأخرى، أو بتكرار كلمات معينة، أو عبارات داخل العمل الأدبي، ليحدث تساوقاً وتناسقاً في الترديد الحاصل. وقد لاحظنا تكرار الحروف في الجدول السابق ولاسيما تكرار حرف الروي على وجه التحديد. ولماذا التركيز على حروف معينة؟ أما لسهولتها أو لأنها تحدث تناغماً إيقاعياً جميلاً، ثم كان تكرار الكلمات والعبارات، وقد تكررت (مرحباً يا أيها الأرق) ست مرات والثامنة استبدل الأرق بالسهد والسابعة استبدله بالقلق والمضمون واحد بيد أن التشكيل الإيقاعي كان جميلاً ورائعاً، وأن الإلحاح عليه هو عرض للحالة النفسية التي كان عليها الشاعر في منفاه:

مرحباً: يا أيها الأرق كم يدٍ أسديت لي كرما

أنت في عيني سنىً ألِق أجتليه بمسمعي نغما

مرحباً: يا أيها القلق وجد الظليل فانسجما

مرحباً يا صفوة الزمن

يا مُطيلاً فسحة العمر

فنلاحظ إلحاح الشاعر على (مرحبا) المصدر النائب عن فعله وهو تصريح بعمق المأساة وتأزم الحالة النفسية في المنفى، وتحويل الصورة من مرئية إلى مسموعة بينما الأرق حالة شعورية تعيش في وجدان الشاعر. وهو ترحيب غريب من نوعه وقد أراد الشاعر إحداث مفارقة في نفس المتلقي.

أما يا نديمي فتكررت (133) مرة في قصيدة يا نديمي وهي تجسد لنا الحالة النفسية والحوار الداخلي المتأزم في نفس الشاعر (المنلوج) فالمنادمة كانت مع نفسه وقد جعل منها شخصاً آخر يحاوره ويجالسه ليقدم لنا أفكاراً وصوراً رائعة بتشكيل إيقاعي جميل:

يا نديمي: زاد النفوس اضطرابا

كونها بين شدة ورخاء

يستسيغ العافي السموم شرابا

ومعافى خلو يغصُّ بماء

ويرى الموت راكبون صعابا

خير ما اختير من دواء لداء

فإذا ما ابتلوا بداء الرخاء

فهم عنه أجبن الجبناء

أن التشكيل الإيقاعي بالحروف كان رائعاً في خواتيم الأبيات، وبين الإنشطار الأولى والثانية فضلاً عن يا نديمي المتكررة التي أصبحت أشبه بالشيء اللازم في كل مقطوعة وتنبيه المتلقي إلى أن الشاعر لم يكن وحيداً في مغتربه بل أن المنلوج، والتخييل قدم له نديماً رائعاً يشاطره كأسه وهمومه. وكانت البنية الصوتية بين العافي ومعافى. فضلاً عن أن التكرار كان حزماً صوتية متدفقة داخل البيت أو في خواتيمه، أو القفل مع تساوق الحروف، وتضافرها داخل الكلمة، أو خارجها خدمة للإيقاع العام وزيادة الجمال في التشكيل الإبداعي.

إذن فالتكرار كان عنصراً إيقاعياً مهماً في نص **الجواهري**.

البنية الصوتية:

البناء الصوتي عنصر رئيس في بناء العمل الأدبي ولاسيما الشعري، فالترديد للأحرف، والكلمات أحدث التناغم الصوتي (الصرفي والعروضي والبلاغي) الذي أدى إلى إحداث إيقاع متواتر جميل في بنية العمل الأدبي وذلك ما لاحظناه في نصنا المدروس وكان مردوده رائعاً في التشكيل الإيقاعي بين لوحة وأخرى عند **الجواهري** الذي أحدث توازناً بين الطبع والصنعة في هذه الألواح التي يبدو أنها كتبت بأزمان مختلفة، أو متباعدة وقد جسدت التقلبات النفسية التي كانت ترافق الشاعر في مغتربه فتعامل معها بهدوء، بعد أن أصبحت عنده الغربة وطناً (وسارت الأيام بعقد من السنين على أكثر من وتيرة واحدة.. ودارت قواعدها على أكثر من محور واحد.. ولقحت بأكثر من عبرة وأكثر من تجربة وأكثر من فكرة.. وألفيت لي نديماً جديداً غير الأرق. اصطلحت معه واصطلح معي طيلة هذه الفسحة من الزمن بخير ما يكون عليه الزمان من حال وبأشد ما يكون مراعاة لقواعد الألفة. ولأعراف الصحبة كنت لا أثقل عليه

في المناجاة.. ولا في المسافات.. ولا في مطارحة الهموم... لقد كنت أطرق عليه الباب الفينة بعد الفينة، قد تطول إلى حد العتاب، وقد تقصر إلى حد الإلحاح، لأهمس في أذنه فكرة عنت... أو هماً طرق.. أو ذكرى سنحت... أو بارقة أمل لاحت... أو سويعة أنس وارتياح)(12).

إن هذه العوامل النفسية والفكرية والمكانية إلى جانب الإبداع ساهمت في ولادة هذا النص **الجواهري** بتشكيله الإيقاعي، فكانت بنيات صوتية جميلة:

مرحباً: يا أيها الأرق عاطني من خمرة السهر

أن هذا العمر يخترق كاختراق الثوب بالإبر

وهو بالأوهام يُسترق كاستراق الغيم للمطر

فأزرنيها ولاتذر

كم غدٍ ألوى فلم يزر

البنية الصوتية كانت في الألفاظ (يخترق ويسترق) (كاختراق وكاستراق) و(يسترق واستراق) وكانت جناساً ناقصاً أعطى اللوحة إيقاعاً جميلاً فضلاً عن التناغم الحرفي داخل اللوحة أو في خواتيمها. وكذلك بين (ألق وقلق) و(عجب وعصب) و(حذر وخذر):

يا نديمي أن الحياة مُنى فإذا زُلن فهي كالعدم

ومنىً كنَّ يقتدحن سنى في دروب تعجُّ بالظلم

عِفتُ مما حملتني ثمنا هو أغلى من عيشة السأم

إن عيشي، أمس، على حذر

صنو يومي يعاش في خدر

لم يكن التشكيل الإيقاعي هو المهيمن الرئيس بل كانت هناك مهيمنات أخرى مثل التشكيل المضموني للألواح، والانتقالات الجميلة من موضوع إلى آخر حتى أن القارئ المتأمل يشارك الشاعر همومه وأساه النفسي، وأن موضوعاتها تتطابق مع الواقع أحياناً لجموع المتلقين.

وتكون البنية الصوتية بين الطغاة والطغم، وهي لوحة سياسية رائعة تحكي شموخ الشاعر، والاعتداد بالنفس عند الملمات:

أنا بين الطغاة والطغم شامخ فوق قمة الهرم

فإذا حان موعد الأزم وارتطام الجموع بالنظم

خلتني عند سيلها العرم قطرة لامست شفاه ظمي

يخضد المدُّ شوكة الجزر

إذ تُصبُّ البحار في الغدر

فالطغاة جمع طاغية وهو الحاكم المستبد بينما الطغم أوغاد الناس، والبنية الصوتية بينهما استخدمت ببراعة ليكون الشاعر شامخاً فوق الاثنين، وقد كان الاستخدام الصوتي الجميل سبباً في رسم صورة رائعة في النص، هي قطرة تلامس شفاه عطشان اشتد به الظمأ. ونلاحظ البنية الصوتية الرائعة بين أكثر من لفظة في قوله:

يا نديمي: وكم خفيِّ شعور

هاجه فيَّ خفق رعد وبرق

وارتجافُ الأضواء فوق النمير

لمصابيح كالزُمُرُدِ زُرق

كم ترى بين مُصْمَتات الضمير

من تلاقٍ وبين خفق وخِفق

يا نديمي: وبين فرق وفِرق

لحم لسن بين شِقٍّ وشقٍّ

فالبنية الصوتية بين خفق بفتح الخاء حركة الرأس عند النعاس وهي حركة هادئة أما الخِفق بكسر الخاء فتعني حفيف الريح ودويها، وقوة تأثيرها وهو المعروف عندنا ضرب الريح أي خفقها. وكذلك بين فِرق بكسر الفاء من الشيء إذا انفلق إلى نصفين يعني الالتقاء بين نصف ونصف، أما الشِّقُّ بكسر الشين فهو المشقة وبفتح الشين أي فارق الجماعة انشق عليهم والشَّقُّ نصف الشيء ومنه ناحية الجبل.

وقال:

يا نديمي: وألف صنج ودفٍّ

ضعفن ما بين (أطلس) و(الخليج)

وقوافٍ على شفاه المقفي

عشن ثمَّ اندثرن بالنهريج

يــا نــديمي: لا تقــلْ فــوقِ المســـــــــــــــفّ

وتـــلاعمٌ خيطــاً لكـــل نســـج

وتحجّجَ ما دمت بين الحجيج

أوقمت موت ضفدع في خليج

البنيـة الصـوتية بـين تحجـج أي إقامـة البرهـان بينما الحجيج، هو جمع الحجاج ومفردة حاج وهو القاصد مكة المكرمة، وكذلك كلمة الخليج المقصود بها في المرة الأولى الخليج العربي أما الثانية فلا تعني خليجاً بعينه.

أن الشاعر يمتلك إحساساً عالياً باللغة لذا جاء التوظيف رائعاً بسبب (الإحساس بجماليات اللغة وقيمتهـا الصـوتية والتركيبيـة)(13). وقـد جـاء التشـكيل الإيقـاعي متنوعـاً ومتناغمـاً بسـبب هـذا الاستخدام الجميل للغة.

نستخلص من ذلك أن البنية الصوتية في نص **الجواهري،** جاءت رائعة ومن مرتكزات التشكيل الإيقاعي في نص **الجواهري**، وعكست لنا ثقافة الشاعر اللغوية.

الإيقاع الدلالي:

الإيقاع مكون رئيس في بناء القصيدة العربية، وذلك ما لاحظناه في نص **الجواهري**، وقد أضاف إليه التنويع والتشكيل بالحروف والكلمات والجمل جمالاً، فضلاً عن توظيف البنية الصوتية للكلمات والجمل جمالاً، فضلاً عن توظيف البنية الصوتية للكلمـات التـي أعطـت طاقـة إضـافية للإيقـاع، وقـد كانـت براعـة **الجـواهري** عـاملاً رئيسـاً فـي ذلـك التشكيل الرائـع، والاستخدام اللغـوي الراقـي، وهنـا ستكون لنـا وقفـة مـع الإيقـاع الـدلالي للألفاظ التـي جاءت على شكل ثنائيات متضادة، أو ما يسمى في البلاغة بالطباق ومقابلة المعاني كي تكون الصورة مشرقة موقعة جميلة:

خفقت من حولي السُّرجُ فــي الربـــى والســـوح تخـــــتلج

ومشى في الظلمة البلج وقطــــار راح يعـــتلج

بضـرام صـدره الحـرج فهو في القضبان يترلج

وكأنغام على وتر

سعلات ذبن في السحر

فالإيقـاع الـدلالي بـين الألفـاظ الآتيـة الظلمـة والـبلج المقصـود بـه الـدور، وهمـا ضـدان وكـذلك الربـي والسـوح، فالرابيـة المكـان المرتفـع والسـاحة هي المكان السهلي المنبسط، أو قوله:

من مراقي نُعمى وهوّات بؤس من أشم ومن أخسّ أخسّ.

فالبنية الإيقاعية الدلالية بين الأشم والأخس، أو في قوله:

يـا نـديمي: وصبَّ لـي قـدحا

واعرنــــي حـــديثك المرحـــا

يا نديمي: وأمس راد ضحى

قلـت لـي قـول مشـفق نصـحا

يـــا نـــديمي: أبـــارح ســـنحا

أم ســــنيح بقفــــرة برحـــا

أفنحن الحداة للبشر

أم رعاة الأغنام والبقر

الثنائية بين البارح والسانح فالبارح هو الطير الذي يأتي من اليمين والسانح هو الطائر الذي يـأتي مـن الشـمال، إن الأضـداد لهـا إيقـاع دلالـي لأن بواسطتها تتميز الأشياء، وتصبح الصورة واضحة جميلـة، وذلـك مـا قصـده **الجـواهري**، وهـو تشـكيل إيقـاعي فـي بنـاء الـنص، وقـد ورد كثيـراً لأنـه مـن مقومات البناء المحكم للنص وجمال الصورة.

وهنـاك ثنائيـات بـين الربـى، والسـفوح وتبـدو وتسـتتر، وهبـوط وصـعود. إن هـذا التضـاد أعطـى بعداً دلالياً للصـورة الموقعـة وتمكن الشـاعر مـن أن يهيمن على القارئ ليتأمل النصوص ويعيد قراءتهـا لمرات عديدة مستمتعاً بها، قال:

يـا نـديمي: كـم سـجعةٍ لمغنـي

ذكّرتنـي الصبا وسـجع الـديوك

وانثنت بي منها لقضبان سجن

ثـم منهـا إلـى مصـير ملـوك

ورمتنـي بمثـل رمشـة جفـن

لمهـاوي وســاوس وشـكوك

في نظام مهلهلٍ وحبيك

وصفيق من ستره وهتيك

لقد كان الإيقاع الدلالي بين قضبان سجن ومصير ملوك، ومهلهل وحبيك، وستر وهتيك، إن هذا التشكيل الإيقاعي جعل المتلقي يفاضل بين أمرين ويعكس لنا ثقافة الشاعر الذي سبر غور المفردات وقدم نصاً رائعاً، وكذلك كانت الخصيم والحكم وهما نقيضان اجتمعا في بيت واحد ليعطيه بعداً دلالياً وإيقاعياً.

وقوله:

رب ليــل قطعتُـــه إربــا

أرقب النجم كيف يرتكس

وغدير الصبح الذي اقتربا

من خلال الغيوم ينبجس

وغيومــاً بنــت لهــا طنبــا

بمهــبِّ النســيم ينـــتكس

صورٌ كالخيوط تنتبس

الدجى والصباح والغلس

لوحة جميلة للأرق وترقب الصبح، وكان التشكيل الإيقاعي الدلالي بين ليل، وصبح، ودجى وصباح وغلس ونتيجة لتداعيات المتضادات في نفس الشاعر التبس عليه الأمر وتعددت الصور في مغتربه. وتبنى اللوحة على التضادات التي تعكس التشكيل الإيقاعي الدلالي وصورة الألم في نفس الشاعر والتي تستجيب لها خلجات نفس المتلقي قائلاً:

يــا نــديمي: وهــاهي المُثــلُ

إذ يســاط الإيمــان والــدجل

والرســالات أيــنَ والرســلُ

حــين يُلــوى بهــن منتحــل

يــا نــديمي أصــحَّ مــا نقلــوا

أم هــو الــنجحُ كــان والفشــل

فلذياك باقة الزهر

ولهذا الشواظ من سقر

فكانت الثنائيات في الإيمان والدجل، والنجح والفشل، والزهر وسقر، وتكون الثنائيات المتضادة عماد بناء اللوحة في قوله:

يــا نــديمي: وشــقني حــزنُ

أن تســاوى القبــيح والحَســنُ

والغبــيُّ الســفيه والفطــنُ

وطهــــور وجيفــــة عفــــنُ

يــا نــديمي وضــاع مــؤتمن

فــي خــؤون وافــوه لســنُ

في حصور ومحكم السور

في خضم من تافه الهدر

الحزن والألم النفسي والشعور بالحيف يتجلى واضحاً في رسم صورة الخلجات النفسية والامتعاض بإيقاع دلالي رائع عماده المتضادات: القبيح والحسن، والغبي والفطن وطهور وجيفة عفن، ومؤتمن وخؤون. وورد الإيقاع الدلالي في لوحات أخرى مثل الرشد والضلال وجنوب وشمال وغنى وفقر، وقد جمع الشاعر بين البنية الصوتية، والإيقاع الدلالي في قوله:

يا نديمي: وهذه الزمر هي أغلى ما خلف البشر

هــي إمّــارة وتــأتمر وهي كل الغنى وتفتقر

وهي إن عاث فاتك أشر قــوة للشــعوب تــدّخر

يا نديمي: وخير مدّخر

بشر عاطفٌ على البشر

لقد قدم الشاعر لمسة إنسانية رائعة في هذه اللوحة وكان الإيقاع الدلالي في الغنى وتفتقر والبنية الصوتية في إمارة وتأتمر، إن هذا التشكيل الإيقاعي أعطى قوة تعبيرية للنص وجعل المتلقي يتفاعل مع اللمسة الإنسانية، وهي العطف ومساعدة الآخرين من أجل بناء مجتمع أساسه الخير والصلاح.

وكانت بكرة وعشاءً ثنائية أخرى تمهد إلى لوحة سياسية رائعة واقعة اليوم في مشهدنا السياسي حين قال:

يـا نـديمي: ومرَّ يـوم وشـهر

وإذا القــوم زينـــة البرلمـــان

وإذا فـي مـلاءة العهر طهر

وإذا المحصنات هـن الزوانـي

وإذا تلكــم النيابـــات أجــر

عـن مبيـع الشـهد فـي دكـان

يا نديمي: ومرَّ عام وثاني

ثم جفت خواضب الأكفان

البنية الصوتية والإيقاع الدلالي في العهر والطهر، والمحصنات والزواني، ثم جاءت صورة الشهيد الذي ستنسى دماءه بعد حين، ويكون الصراع على المناصب والحصص المادية هو الهدف، فالصراع ليس على أساس خدمة الشعب وإنما لمصالح شخصية إلا ما رحم ربي. وهناك عصاليق وأقزام، وهو إيقاع دلالي في لوحة أخرى وهو واقع الحال، في الشارع العراقي وليل ونهار، وشرق وغرب، وكادح ومستغل ورابح وخاسر وشدة ورخاء، إن هذا التشكيل الإيقاعي أعطى بعداً رائعاً للدلالة. ورسم أبعاد الصورة وجعل المتلقي يوازن بين أمرين متضادين. قال الشاعر:

يـا نـديمي: وبــين أخــذ ورد

ضـاعَ حـدٌّ مـا بـين ضـدٍّ وضـدِ

كـم منيـف هـوى ركيسـاً لوهـد

وركـيس سـما لقمـة مجـدِ

يـا نـديمي: وربَّ عبـد لعبـد

تـاه فـي بُـرد سـيدٍ مـن معـدِ

كان من صنع أمةٍ شذر

لا لبدو كانت ولا حضر

فالإيقاع الدلالي بين أخذ ورد ومنيف وركيس وعبد وسيد وبدو وحضر. أن هذه اللوحة قامت على صراع الأضداد من أجل بناء الصورة المشرقة والمؤثرة في نفس المتلقي.

وخلاصة القول أن الشاعر **الجواهري** عاش حالة نفسية في منفاه وكانت النتيجة ولادة هذه الرائعة (مرحباً يا أيها الأرق) التي ألحقها بـ (يا نديمي) فأكتمل التشكيل الصوري والنفسي وامتزج بالمعاناة والألم، وقد ساهمت التشكيلات الإيقاعية في رسم أبعاد الصورة النفسية، وكان التنويع في البحور والقوافي على نظام الموشح مميزاً في شعر **الجواهري**، فضلاً عن التنويعات الصوتية والدلالية، وستكون لنا وقفة أخرى مع البناء التركيبي والدلالي لهذا النص.

هوامش البحث ومصادره:

1- ينظر: **لسان العرب لابن منظور**، **جعفر خياط**، مادة بنى.

2- **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، د. **كمال أبو ديب**، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص 231.

3- **موسيقى الشعر**، د. **إبراهيم أنيس**، مكتبة الأنجلو مصرية، مطبعة البيان العربي، ط2، 1952، ص 14.

4- المصدر نفسه.

5- **البنى الإسلوبية في شعر نزار قباني**، **يحيى ولي فتاح**، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب ـ جامعة بغداد، 2010، ص 43.

6- **ديوان الجواهري**، الأعمال الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2001، ص 5/ 277.

7- **ترنيمة الأسى وسلطة التفعيلة فاعلاتن في القصيدة العربية**، د. **فليح الركابي**، مجلة البيان الكويتية، ع455، ص 8 ، 2007.

8- **ديوان الجواهري**، ص 5/ 280.

9- **البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة**، د. **فليح الركابي**، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ع63، 2003، ص 227.

10- **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، **عباس حسن**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

11- ينظر: **قضايا الشعر المعاصر**، **نازك الملائكة**، ط3، مكتبة النهضة، مصر ـ القاهرة، 1967، ص 232.

12- **ديوان الجواهري**، 5/ 278.

13- **رماد الشعر**، د. **عبد الكريم راضي جعفر**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1998، ص 309.

□□

النظرية السياسية للدولة في فلسفة سبينوزا

□ د. عبد الله المجيدل*

"لم يلد الإنسان لكي يكون مواطناً ولكنه يجب أن يروض على ذلك"

"سبينوزا"

ولد باروخ بينيدكت سبينوزا عام 1632 في أمستردام لأسرة يهودية ثرية، إسبانية الأصل هاجرت إلى البرتغال ثم إلى هولندا. كان والده تاجراً غير أن مهنته لم ترق لسبينوزا الذي أبدى اهتماماً منذ صغره بالمعرفة الفلسفية. فقد اهتم بشكل خاص بكتب ديكارت وراقه مبدأ البداهة العقلية. وقد تابع دراساته الدينية التي وفرت له الإطلاع على الفكر الصوفي ونظرية وحدة الوجود في اليهودية. (مانتوي، 1998، 67).

سعى رجال الدين اليهودي إلى استمالته ــ وقد انتقدهم ــ فأغروه بالمال تارة وهددوه بالوعيد تارة أخرى. حتى أن أحد المتطرفين حاول اغتياله فجرحه بخنجر عند خروجه ذات ليلة من المسرح. ولكن ذلك لم يثنه عن موقفه،

وكان جوابه أنه لا يبيع الحقيقة بحطام الدنيا ومالها. ولما حرمه رجال الدين رسمياً ونبذوه من الطائفة اليهودية وعملوا على نفيه من أمستردام سنة 1656 إلى ليد ثم إلى لاهاي، كرس حياته للدراسة الفلسفية بينما كان يكسب عيشه من صقل الساعات. كان عليلاً مصدوراً ناحل الجسم يجنح إلى السكون (**العوا**، 1992، 255). ولم يهتم بالملبس وكان قد زاره صباح ذات يوم أحد المستشارين فوجده في لباس غير لائق فحاول أن يقدم له غيره، غير أن **سبينوزا** أجابه معبراً بأن الإنسان لم يكن أفضل البتة في لباس جديد، كما أنه ليس من الحكمة أن تغطي شيئاً ذو قيمة قليلة بغطاء ثمين. لقد كان **سبينوزا** على جانب كبير من الخلق والفضيلة، ينظر إلى الكراهية بأنها شر لا يقاوم إلا بالحب. لذلك فالرجل العاقل يرد الشر بالحب ويحاول أن يكون عادلاً ومخلصاً وشريفاً. لقد عاش بهذه الفضائل وبفضيلة البحث عن المعرفة، فرفض

* أستاذ في جامعة دمشق. رئيس فرع اتحاد الكتاب العرب بالحسكة.

وظيفة أستاذ للفلسفة في هيدلبرغ معتقداً أن ذلك سيأخذ حريته وهدوءه. ولذلك آثر أن يمضي حياته منعزلاً مع الفلسفة في غرفة عند عائلة خارج أمستردام بعد أن تم الاعتداء عليه بسبب المبادئ والمواقف الدينية التي أشرنا إليها، حيث قال **سبينوزا** حينها أن هناك أماكن قليلة في هذا العالم يمكن أن يعيش فيها الفيلسوف بأمان وكان قد حول اسمه من **باروخ إلى بيندكت**. يمكن الإشارة إلى أن **سبينوزا** قد درس اللغة اللاتينية بصورة دقيقة، وذلك عندما اتجه إلى مدرسة الطبيب **"فرانز فان دين اند"** وهنا كانت النقلة الثانية في حياة **سبينوزا**. فقد كان **فرانزفان** هذا متحرراً من ربقة الدين ما جعله يقبل أن يلحق بمدرسة اليهود غير اليهود، وكانت أفكاره متحررة ومتطورة بصورة كبيرة حيث وجدت لها صدى في نفس **سبينوزا**. وكان من عادة **"فرانزفان"** أيضاً أن يعهد بالتلاميذ إلى ابنة **كلير "ماري"** لتقوم بمهام تعليم اللاتينية في غيابه، ونظراً لموهبتها الموسيقية وجاذبيتها فقد وقع **سبينوزا في** غرامها، إلا أنها لم تبادله الغرام، فكان أن اقترنت بزميل له استحوذ على قلبها، مما ترك في نفس **سبينوزا** ووجدانه بصمات للأسى وخيبة الأمل رافقته طول حياته القصيرة. ولم يكن الأمر هيناً بالنسبة **لسبينوزا** بعد هذه الصدمة، ولذا كان المخرج له من الحال التي هو فيها الانصراف إلى دراسة الفلسفة. حيث ألف فيها عدداً من الكتب ذات الأهمية البالغة. منها كتابه عن "مبادئ فلسفة **ديكارت**" و"أفكار ميتافيزيقية" كانا قد نشرا باسمه في أثناء حياته، بينما كتاب "المعاهدة السياسية اللاهوتية" نشر تحت اسم مستعار وآثار ضجة لآرائه التشكيكية الدينية. أما أعظم مؤلفاته الفلسفية هو كتاب الأخلاق الذي لم يجرؤ على نشره في حياته وعندما عرف قرب نهايته وضع نسخة في مقعده وقفل عليه وطلب من العائلة التي يسكن عندها أن تسلم المقعد والمفتاح إلى الناشر، وفعلاً تم نشر الكتاب ومن ثم ضم إليه أصدقاؤه كتاب معاهدة في السياسة وكتاب آخر يدعى "تحسين الفهم" في مجلد واحد. غير أن أهمية **سبينوزا** الفلسفية لم تعرف بعد وفاته مباشرة. فبعد قرنين من رحيله أقيم له تمثال من تبرعات المفكرين في كل مكان تكريماً لآرائه الفلسفية وذاع صيته في كافة أنحاء أوروبا، مع أنه مات فقيراً في سن الخامسة والأربعين بالسل الرئوي سنة 1677. (مانتوي، 1998، 67).

فلسفته:

إن المبدأ الفلسفي عند **سبينوزا** كما وصفه **هيجل** هو فلسفة الجوهر، **فهو يرفض مبدأ الجواهر العديدة، ومصطلح الجوهر لديه يشير فقط إلى الحقيقة المطلقة، ولذلك يشار أحياناً لفلسفته بالوحدانية**، وكان قد جُذب إلى فكرة الجوهر في فلسفة **ديكارت**، غير أنه لم يرق له تعددها وتقسيمها حيث يقول **ديكارت** بجواهر ثلاثة، العقل والمادة والله. إن الجوهر في فلسفة **سبينوزا** واحد هو الله أو الطبيعة، إنه سبب وجود نفسه ووجود الأشياء جميعاً، وكل حقيقة ما هي إلا صفة من هذا الجوهر ولا يوجد فصل بين العقل والمادة أو الامتداد والله فالجوهر موجود مطلق لا نهائي، وكل شيء يجب أن يكون له تفسير عقلي، وسبب وجود الأشياء لا يمكن أن يكون إلا الله أو الطبيعة ككل. وإن ما يعنيه **سبينوزا** بمصطلح الجوهر هو بمثابة ما يعنيه اليونان بالماهية أو الوجود الذاتي، وهي أبدية ولا متغيرة. وبذلك نرى أن تفكير **سبينوزا** مثل تفكير **ديكارت** عقلي ميتافيزيقي رغم اختلاف مفهوم الجوهر لديهما. لقد حمل **سبينوزا** لواء المنهج الديكارتي وذهب أبعد منه، فقد اهتم بالفكر **كديكارت** وبنشاط الوعي الذاتي، ولكن إذا كان **ديكارت** قد تساءل كيف يمكننا معرفة الشيء فإن **سبينوزا** تساءل كيف يمكننا معرفة إن كان هناك شيء؟ فلا بد وأن يكون هناك جوهر مطلق له صفات كل شيء منه يستمد الفكر والامتداد صفاتهما وهذا الجوهر هو الله، فهو فكر وامتداد، عقل ومادة، إنه كل شيء وكلية كل الموجودات.

وينعكس تفكير **سبينوزا** العقلي والميتافيزيقي هذا على مبادئه الأخلاقية، حيث يعتقد أن أي خطأ إنما هو خطأ عقلي، وهو بهذا أشبه ما يكون بسقراط وأفلاطون، فمن يعيش في طاعة العقل يتصرف بحكمة ويكون سعيداً والعاقل يحاول أن يرى العالم كما يراه الله. ويرى **سبينوزا** أن الله على هيئة عدد لا نهاية له من الصفات اللانهائية، ولكن عقل الإنسان عاجز عن الإحاطة بها، ولا يعرف إلا صفتين من هذه الصفات الإلهية هما: الامتداد والفكر. (**العوا**، 1992، 256). وليس معنى هذا أن **سبينوزا** يرفض جميع أنواع العواطف بل يرفض الانفعالات التي تظهرنا بمظهر سلبي وأن هذه الانفعالات عندما تصبح فكرة واضحة تفقد صفتها كانفعالات. لقد كان هدف **سبينوزا** أن يحررنا من الخوف وانفعالاته. وكما يرى **سبينوزا** بأن العاقل لا يندم على فعل أو فاجعة ماضية لا يستطيع أن يفعل إزاءها شيئاً، وكذلك من يجعل اهتمامه متجهاً نحو المستقبل أو تعديله، فالماضي والمستقبل في نظر **سبينوزا** ثابتان لا يمكن التعديل بهما. ولذلك ينصحنا بالبهجة فهي إيجابية وتعكس حبنا لله، هذا الحب العقلي الذي ما هو إلا جزء من حب اللامتناهي، ففي حب الله سعادة روحية وهي ليست جزءاً من الفضيلة بل الفضيلة ذاتها. وأن كل شيء في العقل هو خير وما هو سلبي فهو شر.

المنهج في فلسفة سبينوزا:

عاش **سبينوزا** في عصر ذاع فيه المنهج وحتى أنه يمكننا أن نطلق على القرن السابع عشر عصر المنهج حيث انتهج **بيكون** التجريب في مؤلفه

المشهور الأورغانون الجديد عام 1627 وانتهج **ديكارت** في مجال الفلسفة البداهة والوضوح ومن ثم تعين على **سبينوزا** أمام كل هذه التجديدات أن يسلك منهجاً واضحاً للفكر، فأي المناهج يختار **سبينوزا**؟

التزم **سبينوزا** بمنهج عقلي دقيق، فالعقل عنده أولاً وقبل كل شيء، وفي هذا الصدد يقول: قبل كل شيء يجب التفكير في وسيلة شفاء العقل وتطهيره لكي يجيد معرفة الأشياء. والمعرفة عند **سبينوزا** تنقسم إلى نوعين. أحدهما غير علمي وصل إلينا عن طريق السمع مثل معرفتي بتاريخ ميلادي ومعرفتي بوالدي، والآخر علمي وهذه تنقسم بدورها إلى ثلاثة أقسام:

1 ـ **معرفة اكتسبناها من التجربة المعممة والاستقراء**. ومثالها معرفتي أنني سأموت لأنني شاهدت آخرين يموتون، ومعرفتي أن الماء يطفئ النار وهكذا.

2 ـ **معرفة عقلية استدلالية تستنتج شيئاً من آخر**، أو تطبق حالة كلية على حالات جزئية مثل معرفتي أن الشمس أكبر مما تظهر لي. وهذا الضرب من ضروب المعرفة يقيني بالإشارة إلى الضرب السابق.

3 ـ **معرفة عقلية حدسية وهي ما نصل إليه** بطريق الاستدلال والاستنتاج وهذه المعرفة أرقى من النوعين السابقين، ولكنها مع ذلك عرضة للتبدل والتغيّر.

4 ـ **المعرفة المدركة بالبداهة**: وهي أرقى أنواع المعرفة وأسماها حيث ندرك بالبداهة على الفور أن الكل أكبر من الجزء، وهذه المعرفة البدهية هي إدراك الأشياء في علاقاتها الأبدية، ويمكن أن يكون هذا تعريفاً للفلسفة كما يراها **سبينوزا**، فالعلم البدهي إذن يحاول أن يرى وراء الأشياء والحوادث التي يدركها بحواسه، قوانينها وعللها وعلاقاتها الأبدية. وبهذا فإن **سبينوزا** يميز بين النظام الزائل والمؤقت، والمقصود به عالم الأشياء والحوادث، وبين النظام الخالد، وهو عالم القوانين التي تسير وفقاً لها تلك الأشياء والحوادث. (مجموعة من المؤلفين، 1999، 127).

الإنسان:

ما مفهوم الطبيعة الإنسانية عند **سبينوزا**؟ لا شك أن **سبينوزا** قد وجد من المفاهيم والمبادئ السابقة أن الروح والجسم كليهما حالان من أحوال الجوهر الإلهي، فالجسم حال من أحوال الامتداد والروح حال من أحوال الفكر، وهما يتطابقان لأنهما يمثلان مرحلة واحدة من مراحل نمو الفاعلية الإلهية اللانهائية، فالإحساس ظاهرة جسمية والإدراك ظاهرة فكرية. والجسم يتألف من أجزاء متحركة، والنفس تتألف من أفكار. وقوانين التداعي في الفكر تشبه قوانين الحركة في الامتداد، ومن ثم لا مجال للقول بوجود ملكات أو قوى نفسية ليست هي في الواقع سوى تجريد، ومن هنا يتضح أن الإرادة غير موجودة، وإنما توجد أفعال إرادية، وكل فعل منها فكرة تثبت ذاتها أو تنفي ذاتها.

ولما كانت حياة الإنسان مرحلة من مراحل حياة الله، فهي إذن سلسلة حالات ومن العبث الاعتقاد بوجود حرية الاختيار. وما شعورنا بالحرية سوى خطأ ناشئ عن التخيل والجهل. إن هذا الشعور وليد المعاني التي ليست مطابقة بما تنطوي عليه من نقص وغموض، وأن الإنسان المؤمن بحريته لا يدرك العلل والأسباب الحقيقية التي تحدد عمله وتدفعه إليه دفعاً، إن هذا الإنسان كما يقول **سبينوزا** يحلم وعيناه مفتوحتان، شأنه في هذا شأن الطفل الخائف الذي يعتقد أنه حر في أن يهرب، ولو فكر الحجر لاعتقد أنه حر في سقوطه إلى الأرض. فالإنسان إذن ما هو إلا آلة روحية. إن الغضب من الأشرار سذاجة، والأحمق غير مرغم على العيش وفق العقل كما أن الهر ليس بملزم أن يحيا بحسب قوانين طبيعة الأسد.

وإذا صح هذا وكان الإنسان بالضرورة خاضعاً لقوانين الطبيعة، فهل يجوز لنا أن ننسب أخطاءنا وبؤسنا إلى الله؟ الجواب على هذا التساؤل كما يقول **سبينوزا**: لا. وهذا ما يظهره قوله: إننا بيد الله كالمادة بيد الصانع، فإذا شاء صنع آنية ذات استعمال وضيع. ولا يستطيع أحد أن يلوم الله ويتهمه بأنه منحه طبيعة عاجزة وروحاً قاصرة. فكما أن الدائرة لا تتذمر لأن الله لم يمنحها خصائص الكرة، والطفل المريض لا ينبغي له أن يعتب على الله لأنه لم يخلق له جسداً قوياً، كذلك لا يجوز لمن تحلى بروح قاصرة أن يتذمر لأنه لم يسهم في القوة في المعرفة وفي محبة الله.

ويعد **سبينوزا** من أشد دعاة الحتمية في الطبيعة والمجتمع، إذ أكد أن فعل الضرورة يتحكم ويسيطر على كل شيء في الطبيعة والمجتمع، فقد أكد وجود قوانين ضرورية، بل بالغ في ذلك حتى أنه رأى أن الله (أو الرب) لا يمكنه أن يخالف قوانين الطبيعة التي وضعها، فالطبيعة إذن تسير دائماً وفقاً لقوانين وقواعد تنطوي على ضرورة وحقيقة أزليتين. (**سبينوزا**، 1981، 222).

الأخلاق:

لقد أشرنا فيما سبق إلى أن **سبينوزا** ميّز بين عدة أنواع من المعرفة، وإذا نظرنا لهذه الأنواع من زاوية الأخلاق، سنجد أن معرفة النوع الأول تشير إلى خضوع أعمى للشهوات وليس فيها حياة خلقية عقلية بالمعنى الصحيح. أما النوع الثاني من المعرفة فإنه يشير إلى أن الطبيعة خاضعة لقوانين شاملة وأننا جزء منها، وأننا نحصل على أفكار مطابقة تنقلنا من حال الانفعال إلى حال الفعل. ومن

هذه المرحلة نحصل على الفضيلة بالمعنى الدقيق، أي على قدرة العمل طبقاً لقوانين الكون. ولا تكون الأشياء عند ذلك صالحة أو غير صالحة، ولا تكون خيرات أو شرور بذاتها، بل بالإضافة إلينا، أي وفق أثرها فينا في زيادة كمالنا أو نقصنا. وأما النوع الثالث من المعرفة فإن يطلع الإنسان على أن طبيعته صادرة عن طبيعة الله، وأنه ليس ثمة تقابل ولا تضاد بين الفرد والكون. وما الفرد سوى فكرة مجردة لأن الموجود فعلاً هو موجود متصل بالكون. وفي هذه المرحلة يشعر الإنسان بمحبة الله ويعرفه حق المعرفة، ويعرف الإنسان أن الله هو علة المحبة الخالصة وهذه المحبة خالصة لأنه تقابلها محبة من جانب الله، ما دام الله منزهاً عن الانفعال. في هذه المعرفة السعيدة تعيش النفس الإنسانية حياة سرمدية لإسهامها في معرفة الحقائق السرمدية لأنه كما يرى **سبينوزا** (يستحيل أن ينمحي العقل البشري انمحاءً تاماً مع الجسم البشري، بل إن هناك جزءاً منه سيظل خالداً). (مجموعة من المؤلفين، 1999، 141). ومن شأن العقل أن يتصور الأشياء في شكلها الخالد الأبدي ويتعلق بها.

لقد أباح **سبينوزا** اللذات المشروعة جميعاً، وحدد لكل لذة مكانها اللائق حسب حظها من الكمال ودرجتها في سلم الوجود. يقول ليس الفارق بين سعادة السكير وسعادة الفيلسوف أمراً يسيراً. ولذلك عمد **سبينوزا** إلى تنظيم الخيرات وتصنيفها تصنيفاً جدلياً خاصاً. فيرى أن الخير حرية، والشر عبودية وأننا إذا دققنا النظر في العبودية وجدناها ماثلة في خضوع الإنسان لأهوائه، وانصرافه إلى الخيرات التافهة الموقوتة في حين أن للحرية درجات تطابق درجات الكمال وقوامها أن يحيا الإنسان وفق قانون العقل، وعن طريق الحرية يكتشف الإنسان العلم كوسيلة لمعرفة الحقائق الأبدية وأن الروح خالدة بذاتها لأنها حائزة على معرفة بالحقائق الخالدة، وأن نصيبها من الخلود يزداد ويتعاظم كلما اتسع حظها من المعرفة والعلم.

الدولة في فلسفة **سبينوزا**:

تستمد الدولة عند سبينوزا مشروعيتها من الالتزام بمبادئ التعاقد المبرم بين الأفراد ككائنات عاقلة وحرة. هذا التعاقد الحر بين الأفراد سيؤسس الدولة على قوانين العقل، التي من شأنها أن تتجاوز مساوئ حالة الطبيعة القائمة على قوانين الشهوة، والتي أدت إلى الصراع والفوضى والكراهية والخداع. ولذلك فغاية الدولة هي تحقيق المصالحة العامة المتمثلة حسب **سبينوزا** في تحرير الأفراد من الخوف وضمان حقوقهم الطبيعية المشروعة، والمتمثلة أساساً في الحق في الحياة والأمن والحرية. هكذا يرى **سبينوزا** أن الغاية من تأسيس الدولة هي تحرير الأفراد من الخوف، وإتاحة الفرصة لعقولهم لكي تفكر بحرية وتؤدي وظائفها بالشكل المطلوب دون استخدام لدوافع الشهوة من حقد وغضب وخداع. ويختصر **سبينوزا** الغاية من وجود الدولة بقوله: "الحرية هي الغاية الحقيقية من قيام الدولة".

أما العدالة عند **سبينوزا** فلا يمكن تصورها خارج إطار مبادئ العقل المجسدة في القانون المدني الذي تتكفل الدولة بتطبيقه، كما لا يمكن أن يتمتع الناس بحقوقهم إلا من خلال سيادة القانون.

اعتبر **سبينوزا** أن هناك مبدأ تقوم عليه الدولة الديمقراطية، وهو تحقيق الأمن والسلام للأفراد عن طريق وضع قوانين عقلية تمكن من تجاوز قوانين الشهوة التي هي المصدر الأساسي لكل كراهية وفوضى. من هنا يتحدث **سبينوزا** عن القانون المدني الذي تحدده السلطة العليا، والذي يجب على الأفراد احترامه للمحافظة على حرياتهم ومصالحهم المشتركة. وهذا القانون هو الذي تتجسد من خلاله العدالة التي تتمثل في إعطاء كل ذي حق حقه. ولهذا يدعو **سبينوزا** القضاة المكلفين بتطبيق القانون إلى معاملة الناس بالمساواة والإنصاف، من أجل ضمان حقوق الجميع، وعدم التمييز بينهم على أي أساس طبقي أو عرقي أو غيره.

فالعدالة هي تجسيد للحق وتحقيق له؛ إذ لا يوجد حق خارج عدالة قوانين الدولة. أما خارج هذه القوانين التي يضعها العقل، فإننا نكون بإزاء العودة إلى عدالة الطبيعة التي استحال فيها تمتع الجميع بحقوقهم المشروعة في الحرية والأمن والاستقرار.

إن السلام والوحدة هما، في رأي سبينوزا، من أهم ما تتطلع إليه الدولة. فمن واجب الدولة أن تسهر على الأمن وأن تمنع الكنائس من التدخل في الأمور الحياتية. ولا ريب في أن التسامح أمر ضروري في المجتمع وأن حرية الرأي مقدسة، ومثلها حرية الفكر، ولكن ذلك بشرط ألا تعارض حرية الفرد غيره من الناس، ولا تعكر النظام العام.

الأهواء أقوى من العقل، وهي التي تقود إلى أحوال الصراع الدائم والحرب المستمرة بين الناس، وبتعبير آخر، إن حال الطبيعة هي حال الكفاح والحرب، لا حال الأمن والسلم.

من هذه المسلمات تولد الدولة فإذا نظرنا إلى ولادتها من الناحية المنطقية وجدنا أن الدولة تنشأ من ميثاق أو عقد ضمني بين المواطنين، فكل مواطن يقرر التنازل لصالح الدولة عن قسط من حقه الطبيعي بغية إنقاذ سائر جوانب هذا الحق. وينجم عن تنازل الأفراد جزئياً عن حقوقهم للدولة أن تتمتع هي بحق التصرف المطلق التام في تسيير دفة الحياة الاجتماعية. ولا تلزم الدولة لقاء الحقوق الجزئية التي قدمها الأفراد إليها بأي إلزام وإنما تظل سيادتها تامة شاملة، ويكون سلطانها مطلقاً غير محدود

وليس للأفراد إلا أن يطيعوا ويخضعوا أن الحق في تمييز العادل عن غير العادل والمباح عن الممنوع ملك الدولة. وهذه هي ذاتها الفكرة التي نادى بها **روسو** في كتابه العقد الاجتماعي إلا أن **روسو** أضاف إلى ذلك حق المواطن في سحب تنازله عن الجزء الذي تنازل عنه من حريته إذا أساءت الدولة استخدام سلطاتها.

الإنسان كما يراه **سبينوزا** لم يلد لكي يكون مواطناً (أي فرداً في مجتمع ولكنه يجب أن يروض على ذلك). (مجموعة من المؤلفين، 1999، 143).

ويرى **سبينوزا** أنّ النظام الديمقراطي هو النظام الكفيل بحماية الحقوق الطبيعية للأفراد، في الدولة الديمقراطية وهي أقرب نظم الحكم إلى حالة الطبيعية وأن جميع الناس يتفقون على العمل بإرادة مشتركة ولكنهم لا يتفقون على أن يفكروا بطريقة واحدة (**سبينوزا**، 383، 1971) كما أشار **سبينوزا** في رسالة في اللاهوت والسياسة إلى أن الديمقراطية هي الحالة الأصلية للعلاقات بين الناس. وهو عندما يتحدث عن الملكية فمن أجل إثبات أن الحكم الملكي يقوم على الخداع والتضليل باسم الدين وهو يكرس عبوديتهم بواسطة الخوف ويوهمهم بأن تلك العبودية هي طريق خلاصهم. (**فرانسو**، 104، 2008).

حارب **سبينوزا** الطغيان وعده أفظع أشكال الحكم، وأمعن في انتقاده. ولكنه لم ينكر أن شكل الدولة يختلف باختلاف الأمم والأقوام وتباين الظروف والملابسات التاريخية والأوضاع. وقد ميز ثلاثة أنماط من الحكم الجائز المقبول عند توافر الشروط الملائمة لقيامه وهي: الحكم الملكي، والحكم الأرستقراطي، والحكم الديمقراطي. ولكن الموت داهمه قبل أن يتم بحثه في هذه الناحية. والجدير بالذكر أنه يعتبر كل دولة قوة مستقلة بذاتها، ولا يؤمن بحق دولي عام. ويرى أن القوة الضاربة هي الحكم في العلاقات الدولية، وأن الحرب لا يمكن أن تحذف من بين الدول، بل يمكن حذفها داخل نطاق الدولة الواحدة.

وإذا شاء الإنسان أن يعيش آمناً راغداً في مجتمع منظم يستهدي بنور العقل، وجب عليه أن يخضع لقواعد العدل ويتجنب الأهواء الشريرة الظالمة. وأن سلطة الدولة هي الوسيلة الوحيدة للمحافظة على الميثاق الاجتماعي. غير أن الدولة الكاملة لا تحدد حرية مواطنيها إلا بقدر ما يحتاج إليه النظام الاجتماعي. وعلى هذا فإن الحرية هي في الواقع هدف الاعتراض عليها والعمل على إصلاحها. ولو كان جميع الناس عقلاء، الحاكم منهم والمحكوم، لما احتاجوا إلى قانون، وما العقل في ما وراء الطبيعة إلا إدراك نظام الأشياء، وهو في الأخلاق تنظيم الرغبات، وفي السياسة تنظيم علاقات الناس بعضهم ببعض وهذا يعني أن لا إمام سوى العقل، وإن من واجب الدولة إلا تقلب الكائنات العاقلة آلات عمياء.

المراجع:

1 ــ **اسبينوزا**: (1981) رسالة في اللاهوت، ط2، ترجمة **حسن حنفي**، دار الطليعة، بيروت.

2 ـ **اسبينوزا**، (1971) رسالة في اللاهوت والسياسة، ترجمة **حسن حنفي**، القاهرة.

3 ـ **فرانسوا مورو**: (2008) **اسبينوزا** والسبينوزية، ترجمة **جورج كتوره**، الكتاب الجديد، بيروت.

4 ــ **العوا، عادل**: (1992) المذاهب الفلسفية، منشورات جامعة دمشق.

5 ـ **مانتوي، جاك**: (1998) مختصر تاريخ الفلسفة، ت **المختار بنعبدلاوي**، دار معد، دمشق.

6 ـ مجموعة من المؤلفين: (1999) منشورات جامعة دمشق: تاريخ الفلسفة الحديثة، ط5، دمشق.

□□

رابندرانات طاغور (مختارات)

□ هيئة التحرير *

قال عنه غاندي: إنه منارة الهند.
وقال اندريه جيد عن قصائد ديوانه البديع (جيتنجالي):
"ليس في الشعر العالمي كله ما يدانيها عمقاً وروعة"

إنه الحصاد الثرُّ، رابندرانات طاغور الشاعر، والرسام، والمسرحي، والفيلسوف والروائي العظيم الذي تحتفي الأوساط الثقافية بمرور 150 عاماً على ميلاده (1861م ـــ 1941م) وبهذه المناسبة تختار "الموقف الأدبي"، بعضاً من نتاجه الذي يؤكد أهمية هذا المبدع الكبير، ومكانته في الثقافة العالمية.

من ديوان (جيتنجالي)

لقد جعلتني لا نهائياً، تلك هي لذتك.
هذه الكأس الرقيقة، إنك ترتشف منها دوماً، وتفعمها دوماً حياةً ندية.
هذا الناي الصغير من القصب، لقد حملته معك إلى التلاع والسهول ونفخت في ثقوبه أناشيد لا تبلى جدتها.
بلمسة خالدة من يديك، فإن قلبي الصغير قد فرع حدوده، جذلان، وهفا في مناجاة غائمة.
أما هباتك التي لا تنتهي، فليس لدي سوى راحتي الضيلتين للإمساك بها، بيد أن العمر يمضي، وأنت تهرق لي، وسيبقى دوماً مكان ينتظر أن يمتلئ.

أيها المخبول الذي يحاول أن يحمل نفسه على كتفيه،
أيها المتسول الذي يقدم ليستجدي من باب بيته نفسه.
ضع أعباءك بين يدي من يستطيع أن يحمل كل شيء
وإياك أن تلقي بنظرةٍ حسيرةٍ إلى خلف.
إن اشتهاءك يطفئ شعلة المصباح إما لامستها أنفاسه،
إنه مدنس، فلا تقبل أي عطاء تعرضه يداه الملوثتان،
وارضَ بما يقدمه إليك الحب المقدس فحسب.
في الظلال الممتدة من شهر تموز الممطر، تسير أنت منسرقَ الخُطا، كتوماً كالليل، متحاشياً كل العسس.
اليوم اغمض الصباح جفنيه، غير ملتفت إلى نداء ملحاح من ريح الشرق، وانتصب شراعٌ صفيقٌ في السماء الصاحية الزرقاء.
لقد خنقت الغابات أغنياتها، وأوصدت أبواب كل بيت.
في هذا الشارع المقفر، أنت العابر المنفرد، آه يا رفيقي الوحيد، يا حبيبي الأثير، إن أبواب بيتي قد فتحت فلا تذهب وتنتسخ كالحلم.

لقد جاء وجلس إلى جانبي ولكنني لم أستيقظ، فلتحل اللعنة على ذلك الرقاد، آه يا لي من بائس!
لقد جاء حين كان الليل ساجيا، وكان معزفه بيده وجعلت أحلامي كلها تناغم أغنياته.
واحسرتي، لماذا أصبحت ليالي كلها هكذا ضائعةً؟
آه، لماذا يتوارى عن ناظري دوماً ذاك الذي تدغدغ أنفاسه رقادي؟

ـ أيها السجين، قل لي إذن من الذي كبّلك بالقيد؟
وقال السجين:
ـ إنه معلمي... لقد كنت أحسب أن في استطاعتي أن أفوقَ أيّ إنسان في هذا العالم ثراءً وسلطاناً وكنت أحتجن،[1] في مخبأ كنوزي، كل المال الذي كان علي أن أؤديه إلى ملكي، فلما غلبني النوم، تمددت فوق السرير الذي أعد لمعلمي، فلما استيقظت ألفيتني سجيناً في مخبأ كنوزي.
ـ أيها السجين قل لي من الذي صنع هذا القيد الذي لا يتحطم؟
وقال السجين:
ـ أنا الذي صنع هذا القيد، بعنايتي، وكنت أحسب أن سلطاني الغلاب سيشد العالم الأسير، مثبتاً إياه، ومتيحاً لي حريةً لا يكدّر صفوها شيء.
وهكذا كنت، لا أني أصنع القيد، ليلاً ونهاراً، وأسويه بنارٍ متأججةٍ وضرباتٍ قاسيةٍ، فما كاد ينتهي العملُ وتتماسك حلقاتُ القيد حتى ألفيتُني أنا الذي كُبّلتُ به.

من ديوان (جني الثمار)

أنى تكن الدروب معبدة، أضلّ طريقي.
في المياه الممتدة، وفي زرقة السماء لا يوجد أثر مرسوم يُقتفى.
الممر مظلّلٌ بأجنحة الطيور، بجذى النجوم، بأزاهير المواسم المتعاقبة.
وإنني لأسائل قلبي عمّا إذا كانت دماؤه تستبين معالم الدرب الخفيّة.
يوماً بعدَ يوم، كنتُ أقدمُ إلى بابك، بيدي الضارعتين، أطلب إليك وأستزيدك.
وقد أعطيتني ثم أعطيتني، بقدرٍ ضئيلٍ تارّةً، وبسخاءٍ مفاجئٍ تارةً أخرى.
وقد تناولت بعض هباتك وتركت بعضها يتهاوى، وكان بعض منها تنوء به يداي، وصنعت من بعضها الآخر دمىً حطمتُها بعد أن برمتُ بها، حتّى قامت من حطام عطاياك وهباتك أكوام وارتك عن نظري وهصر الانتظار المستمر قلبي.
"خذ آه خذ" تلك هي صيحةُ قلبي الآن.
بدّد كل ما يحمله هذا الوعاء، وعاء المتسوّل، أطفئ ذلك المصباح الذي يمسك به الساهر اللجوج. اقبضْ على يديّ وارفعني فوق تلك الأكوام من عطاياك التي لا تني تتراكم حتّى أصل إلى الامتداد المقفر من وجودك المنزوي.

لقد جئتِ، لتمكثي لحظةً إلى جانبي، فلمستني وأشعرتني سرّ المرأة الكبير الكامن في قلب الخلق نفسه.
إنّها نفسها تلك التي تعيد دوماً إلى الربّ أمواج عذوبتها الفيّاضة. إنها الجمال المتصل الجدّة، الدائم الشباب في الطبيعة. إنها ترقص مع الجداول المزبدة المتدفقة، وتغنّي مع نور الفجر، وتنقع ظلماً الأرض بموجاتها الهادرة. لقد تجسّد فيها الوحدة والخلود معاً، لتنبثق في فرحةٍ لا يمكن أن يعقل جماحها، ثم تنصبُّ في ألم الحب.

من ديوان (البستاني)

إن كنتَ تريدين أن تملئي جرتك، تزجية لفراغك. فتعالي، آه تعالي إلى بحيرتي.
فلسوف يغمر الماء قدميك ولسوف يبوح لهما، مثرثراً، بسرّه.
إن ظلّ الغيث المقبل يمتد فوق الكثبان، وتتطامن السحب فوق صفوف الأشجار الخضراء، كخصلاتَ أثيثة تنحدر فوق حاجبيك.
أعرف جيّداً نغمَ خطاك، أنها تتجاوب مع خفقات قلبي.
تعالي، آه تعالي إلى بحيرتي، إن كان عليك أن تملئي جرّتك.
إذا كنتَ تستمرئين الجلوس، في دعةَ وكسل وفتور لتتركي جرّتك عائمةً فوق الماء، فتعالي، آه تعالي إلى بحيرتي.
إنّ المنحدر المعشوشب أخضر، والزهر الوحشي يربو كثيفاً.
سوف تغادر أفكارك عينيكِ السوداوين كعصافيرَ تهجر أعشاشها.
سوف يقع خمارُك على قدميك.
تعالي، آه تعالي إلى بحيرتي، إن كان عليك أن تجلسي في دعةَ وكسل.

من كتاب (الهلال)

الحكم
قُلْ عنه ما يحلو لكَ، فأنا أعرف عثراتَ طفلي.
أنا أحبّه لا لأنه طيب السّريرة، بل لأنه طفلي الصغير. ماذا تستطيع أن تعلم كيف يتّسق له أن يكون أثيراً لديّ. حين تحاول أن توازن بين حسناته وسيّئاته.
وحين ألجأ إلى معاقبته، فإنه يضحي. إذ ذاك، أكبر جزء من كياني. وحين أجعل دموعه تنهمر فإنّ قلبي يبكي معه.
لي الحقّ وحدي أن أؤنّبه وأعاقبه، فلمن يحب، الحقُّ، وحده، بأن يعاقب.

(من اليراعات)

[1] احتجن: اختزن.

إنني أصل إلى الله بغنائي،
كما يصل الجبل إلى الأوقيانوس القصي،
بشلالاته.

***

يعثر النورُ على كنز ألوانه
عبر معارضة السحب، لبعضها بعضاً.

***

في هذا الصباح، يبتسم قلبي لليلتي المخضلّة بالدمع.
كالشجرة الرطبة الريّا، التي تتوامض للشمس.
غِبَّ المطر.

***

إن زلات حياتي، تتوسل، ضارعة إلى الجمال الرؤوف،
الذي يستطيع، وحدَه، أن يذيب عزلتها.
في مؤالفة متناغمةٍ مع الكل.
وتتطلّع أيها الشمس، معجبةً.

***

إنه لجحود أن يبسط المرء لسانه في النيل من عظام الناس،
لأن في ذلك إساءةً إلى نفسه.
وإنها لدناءةٌ أن يبسط لسانه في النيل من صغارهم،
لأنّ في ذلك إساءةً إلى الآخرين.

***

الأشجار هي الجهود الأزلية،
التي تبذلها الأرض،
لتناجي السماءَ المصغية إليها.

***

إنني أضحك من نفسي،
فأتخفّف من عبءِ ذاتي.

***

يمكن أن يضحي الضعيف رهيباً
لأنه يجهد، بضراوةٍ، ليتراءى قوياً.

***

نصوص نثرية
أولئك الذين يعانقون الوهم باسم الدين
فيقتلون ويُقتلون
حتى الملحد يحصل على بركة الله فلا تفخر بدينك
إنه يوقد في خشوع مصباح العقل ويقدم تمجيده
لا إلى الكتب ولكن لكل شيء طيب في الإنسان
إن الطائفي يلعن دينه
حين يقتل إنساناً من غير دينه
وهو لا يقوم السلوك على ضوء العقل
ويرفع في المعبد العلم الملطخ بالدماء
ويعبد الشيطان في صورة الإله
كل هذا الذي تم عبر الأحقاب والعصور
مخجل ووحشي قد وجد ملاذه في معابدكم
التي تحولت إلى سجون
لقد سمعت أصوات أبواق التدمير تبلغ الزمن بمكنستها الجارفة
لتكنس كل المهملات
كل ما يحرر الإنسان يحولونه إلى قيود
وكل ما يوحده يحولونه إلى سيوف
وكل ما يحمل الحب من النبع الخالد يحولونه إلى سجون
يحاولون اجتياز النهر في سفينة مثقوبة
يا إلهي دمر الدين الزائف
وأنقذ الأعمى
ولتهشم
ولتهشم المعبد الملطخ بالدماء
ودع هزيم الرعد ينفذ إلى سجن الدين الزائف
واحمل إلى هذه الأرض التعسة نور المعرفة

يا رب
يارب ساعدني على أن أقول كلمة الحق في وجه الأقوياء، وساعدني على ألا أقول الباطل لأكسب تصفيق الضعفاء.
يارب إذا أعطيتني مالاً لا تأخذ سعادتي، وإذا أعطيتني قوة لا تأخذ عقلي
يارب إذا أعطيتني نجاحاً لا تأخذ سعادتي، وإذا أعطيتني تواضعاً لا تأخذ اعتزازي لكرامتي
يارب لا تجعلني جزاراً يذبح الخرفان، ولا تجعلني شاة يذبحها الجزارون.
يارب ساعدني على أن أرى الناحية الأخرى من الصورة فلا تتركني أتهم أخصامي بأنهم خونة، لأنهم اختلفوا معي في الرأي.
يارب علمني أن أحب الناس، كما أحب نفسي، وعلمني أن أحاسب نفسي كما أحب الناس.
يارب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا تدعني أصاب باليأس إذا فشلت بل ذكرني دائماً بأن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح.
يارب علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة

وإن حب الانتقام هو أول مظاهر الضعف.

يارب إذا جردتني من المال اترك لي الأمل، وإذا جردتني من النجاح اترك لي قوة العناد حتى أتغلب على الفشل، وإذا جردتني من الصحة اترك لي نعمة الإيمان.

يارب إذا أسأت إلى الناس أعطني شجاعة الاعتذار، وإذا أساء إلي الناس أعطني شجاعة العفو والغفران.

يارب إذا نسيتك لا تنسني.

□ إعداد هيئة التحرير

□□

بنتُ الفُرات

□ شوقي بغدادي *

ركضتُ خلفَ السراب مبتعدا

حتى انتهى بي.. ولم أجدْ أحدا

آتيكِ بنتَ الفرات لي أملٌ

أنّ لدى النهر ما يبلّ صدى

لم أقطع البيدَ كي أعانقهُ

إلا لأنّي ضَيّعتُ مُفتقدا

إلا لأنّي تركتُ حاضنتي

تبكي ورائي فقيدَها بردى

آتيكِ مُستروحاً وقد نَسَمَتْ

ريحُ الفرات استعدَّ واجتهدا

كأنّ للماءِ مَنْ يُلحّنُهُ

ثمّ يُغنّيهِ طائراً غردا

كأنّ للعشبِ مَنْ يُلوّنُهُ

ثمّ يمدُّ البساطَ مُحتشدا

فهل على النبع مَنْ يُهدّدهُ

* قاص وشاعر سوري من الرواد.

والمـــاء مَــــنْ يبُـــدُّهُ بـــددا

و"الرقـةُ" اليـومَ هـل تـرى زمنـاً

بضنّـا ثريّـاً مضـى.. يعـودُ غـدا

أم لـيس غيـرُ الصـحراء وافـدةً

تزحــفُ فينـــا، وتأكـــلُ البلـــدا

***

حُيّيـــتِ بنـــتَ الفـــراتِ ظامئـــةً

وتســـفكينَ النـــدى لمـــن وردا

فاســـتيقظي للرشـــيدِ مُنتهكـــاً

والقصـــر يـــدعو البنـــاتِ والولـــدا

ولـــيس فـــي الـــروح مـــا يحرّضُـــها

ولـــيس إلاّ أن تـــنْخَسَ الجسَـــدا

فلـــيَرْ نقح القهـــرُ فـــي الفـــراتِ إذا

مـا شَـحَّ مـاءٌ. ولـم يُصِـبْ مَـدَدا

لأنـــتِ للنهـــر غاضـــباً شَـــغفٌ

كأنّـــهُ العِشـــقُ مُفعَمـــاً حَـــرَدا

وأنـــتِ للنهـــر عاشـــقاً غضَـــبٌ

كأنّـــه البحـــر طافحـــاً أبَـــدا

شـــبق الأصـــابع ورقصة النبَّاذ

نص عابر للأشكال (حيث اللغة لا تعني سوى نفسها في التشكيل....)

□ إبراهيم الخليل *

"كلُّ نصٍّ عرفانيٍّ مُكوَّنٌ من سيناريوهاتِ الجسد"

* عتبة للدخول

حبَّةُ عنبٍ تسقط سهواً من كرمةِ الله في فمِ العاشقِ تُسكرهُ ألفَ عام.

* * *

في الصباح خرجتُ إلى البستان...
كانت الغزالة تُسبحُ في فيروزِ السماء، تُلقي بأشعتها، فيتألقُ الوردُ وأوراقُ الشجرِ والندى، ويتألقُ قلبي كإناءٍ للبرتقال... فترنمتُ تحتَ شجرةِ البرقوق بقولِ أحدِ الدراويش:

طلعتُ على شجرةِ البرقوق...
فأكلتُ منها العنب...
فنهرني صاحبُ البستان قائلاً:
ـ لمَ تأكلُ جوزي؟.
وحين انتهيت، تحول قلبي إلى صقرٍ مجوسيٍّ، يطاردُ حمامةً، فيختلط العذبُ بالأجاج، وجاءَ صوتُها كقهوةٍ دافئةٍ:
ـ صباحُكَ ياسمينٌ طرطوسيّ.

فتساءلتُ:
ـ مولاي... أكان صوتُها الذي تردد في سمعي ذاتَ صباح، وردةُ الحبرِ أم كروانَ الأناشيد؟
ولا أدري صوتُ مولايَ أم صوتٌ آخرُ جاءني من وراء الحجب:
ـ ضعْ نونها في الطّمي، يتحوّلِ الطّميُ كتاباً للمعراجِ والياسمين. فكانَ الأمرُ كما قال.

* قاص وروائي من سورية

***

* مديحٌ خجول

مولاي.. لا أسمِّيكَ
فالهوى سيِّدُ الأسماء
ولا أصفُكَ ـ حاشا ـ
فالصفاتُ لمثلِكَ نياشينُ الهباء..
مولاي..
يتسع المكانُ في حدائقِها السرّية
للزلِّ
والبطِّ الأسودِ
وتوتِ الشام
والرمّان
وعويلِ الجروفِ
ومسالكِ الحروفِ
وإيّاي...
فهل تأذنُ لي أنا العاصي؟..
أن أدخلَ النصَّ كقاتلٍ مأجور
نام ثلاثاً
وصام ثلاثاً
وعشق ثلاثاً
وسكتَ ثلاثاً
وأرق ثلاثاً
ثم احتجب ثلاثاً
وسأبحث عن قلبيَ الذهبيِّ في حدائقِها السرّية
لأصطادَهُ
كما اصطاد الموتُ الوعولَ المنقرضة
في سهوبِ باديةِ الشام
وكان "أدوناي" أليفاً ولطيفاً كحمام الجامع
يرسم بالأحمر المختلفِ على قميص "أليسار"...
رحلة العنقاء من الرماد إلى الرماد
فيلوّنُ الفراتُ بشقائق النعمان
وأختام الطين الأحمر
والغرقى..
وبأصابعهِ الملوثةِ بالحبر ودم التوتِ الأسودِ
والألوان..
يذهب إلى زراعةِ الكرمةِ وأشجار النارنج
في مساجدِ الجماعةِ والخراباتِ
وهو حزينٌ تماماً
وخجلٌ تماماً من تشابهِ الأشياء
فيتردّدُ الصوتُ في العماء

"ألف ميم لام.."
لا تتشابهُ الأشياءُ إلاّ في الظلام
وفي تلك الساعةِ، عند اكتمال البدر
يستيقظ الذئبُ البدويُّ
يخرج من عزلتِهِ
يصنع للغةِ من الفوضى كلَّ هذا البهاء..
فتبرق خناجرُ الحشاشين العطشى منذُ قرون
وتتوردُ وجنةُ امرأةٍ بالأرجوان
وهي ترمي الوقتَ من نافذتِها:
بوردِ النوم
وأرغفةِ الموتى
ونعنعِ القبور
وحَبِّ الرمان
فيرفُ قميصُ "أليسار"

***

* قميص أليسار:

قميصُك هذا غامضٌ، رايةٌ للقراصنة، أم حديقةٌ معلقةٌ على عمودٍ من المرمر؟ قلقٌ لونُهُ وحامضٌ رمانُ حديقتِهِ، أعطاه لونَهُ الأبهى دمي، أنا المنحازُ إلى غبش الندى، وأعراس حليبِ النوقِ البدوية، وعويلِ الندباتِ، ونهاراتِ الحشاشين، وهم يمدّون أصابعهم النحيلةَ إلى مقابضِ خناجرِهم المعقوفةِ، يقطفون رؤوساً، قد حان قطافُها، وكزهر الخشخاش يهدونها إلى غيمٍ عاقر، ليمطرَ ندىً، يرث برقوقَ جسدِكِ الخادر، فيترقرقُ الماءُ في الماء، وتولدُ امرأةٌ من نيلوفرةٍ في التفاصيلِ الغائبةِ من النص.

***

* من سيناريوهات الجسد:

هي امرأةٌ، تمزج الحنّاءَ بقطر الندى
لترسمَ بالأوشام والأشكال مساراتِ
رغباتِكَ...
امرأةٌ.. قرأتْ مكوناتِكَ الغائبة
في المساء ترث بهجتَكَ الفائقة
وفي الصباح الشاحبِ تتعطر من "أتْرُجّةٍ"
فيعقب الليمونُ...
وتحت شجرةِ الشمشادِ... تجلسُ بأبّهةٍ ملكيّة
تشاركك فنجان قهوتِكَ اليوميّة
ولغتَكَ العصيّة

وشهوةُ الورد
ورائحة الضدّ...
ثم ترتديك قميصاً من عنبِ الشام
ووردِ الختمية
تفاجئ به ملحَ البحر المائتِ...
فتأنسُ قناديلُ البدو الرعاةِ
إلى الزيتِ...
والزيتُ نونُ التكوين...
يصنع من جسدِها ناووساً
يأوي إليه أجملُ غرقى الفرات
في التشارين
فيفرُّ قلبي المذعورُ كطائر الحنّون
إلى تاج لغتِها العلوي
حيث سريرُ العاشقين...

***

* سرير العاشقين:

هذا السرير من ورقِ الإسفيدار والحبقِ وزهرِ الليمون، يشهقُ حين يستقبلُ جسدَها العاري، ليغطي بياضَهُ، هذا السريرُ مهيّأً لها، وهذه الأصابعُ نشيجٌ مكتومٌ، موشومةٌ بأوشام الحنّاء، كذيلِ حمّرة، لها رقصةُ طائرِ الهزّاز، يصنع من زرقةِ السماء، لوحاً، أو مدوّنةً لخطايا الأبقين، يطهّرُها في رقصةِ خميس الحضرة، وأنا أرقبُ حباتِ الكستناء النائمةِ على الجمر، تنضج فروَها سريراً لبلاغتي، فألثغُ:
"مولاي... اسقِ العطاشَ تكرُّماً..." "فيسيلُ النبيذُ من خوابي الفخارِ قميصاً لنومِها يشربه البياضُ... فيتورّد الجوريُّ، وتستأثرُ بكنزِ الولد.

***

* كنز الولد:

كنْ السامعَ..
وكنْ الطائعَ..
وكنْ الطامعَ..
وأنت ترقب خطواتِ شيخِكَ الحافي
توائمُ بين تهاويلِ البساط
ونقراتِ الدفّ...
فترنُّ قرونُ الماعز الوحشيِّ
في سدو البدوياتِ الأليفات
حيث تضيعُ الخيوطُ في الخطوطِ
وهي تصنعُ رمزاً أو طقساً
للأشكال...
كن طائعاً أيها الولد...
فالطاعةُ كنزٌ لا يفنى
كنْ شاهقاً في الانحناء
كن الحجابَ
"فكلُّ حجابٍ كتابٍ..."
وارقصْ رقصة النبّاذِ في المعصرة

***

* رقصة النبّاذ:

رأيتُ فيما يرى النائمُ شيخيَ، يغفو في جبتِهِ، عند رأسه جامٌ ملأى بالنبيذ، في يده رمانة، وعلى شفتيه ظلالُ ابتسامةَ، وأمام العتبةِ يرتمي حذاؤه، والنافذةُ مفتوحةٌ تغازل قمراً ناحلاً، يصبُّ فضّتَه القليلةَ على شجرةِ الكرمةَ في الفناء، فتتألقَ حباتُ العنبِ، كشهواتِ الليل، والدفُّ إلى جانب الوجاق، يتدفأ بسنا الجمر، وكأنه يستسلم إلى نقراتِ أناملَ غامضةٍ، بينما تفوح رائحةُ الحرملِ البَرّي في المكان، فتعبقَ الأناشيدُ، يزهر الوردُ في الحذاء، والنومُ في عيون الشيخ، ويوسوس النبيذُ في الجام بأسرار النشوةِ، وأسرارُ النشوةِ في رقصةِ النبّاذ في المعصرةَ...

***

* اصطفاء:

اصطفيتُكِ خمرتي وامرأتي
وسهوي
فاشتعلت مجامرُ الجسدِ بالعودِ
والحرمل
قلتِ: لا عليكَ
هذه المواجدُ تليق بعشقكَ
يا ولدُ
فاحرصْ على سهوكَ وصحوكَ
ولهوكَ
فالسهوُ يؤاخي بين الصحو والنعاس ويضبط الحركة
كما تضبط حجولُ الفضّة إيقاعَ الرقصةِ والموسيقا
في الليل...

سيدتي...
حجولُ الفضّةِ هذه... صاغتْها في الصيف الغائبِ
ساحرةٌ غجريةٌ لقدميكِ...
فـأيقظ صـوتُها الهـامسُ مجـرّةً مـن الرغائـبِ والشهواتِ
في دمي الأزرق..
فألقني الحريقُ كما تألفُ النارُ الأشجارَ الهرمة
وكان الإوزُّ البريُّ الأسودُ
يَمّسُّ وجهَ الفرات...
وكنت حينذاك أحلم بمكان يتسع:
لكرسيين
وطاولةٍ
وكأسٍ
ونبيذٍ
وامرأة،
تحتَ شجرةِ غَرَبٍ وحيدةٍ عند الغروب...

***

* شبق الأصابع:

تَمشّطُ بعاجِ أصابعِها خصلاتِ شَعْرِها، يورقُ الليلُ، وتزهرُ شجرةُ الرمانِ في الفِناء، وأمشّطُ وبرَ النوقِ العصافيريةِ، تتحولُ أصابعي إلى صبّارٍ وحشيّ، فتحتُ له براري الله صدرَها فلاذتْ، تنتظرُ ندى الفجر، لتبللَ فيه أناملَها، وتمضي إلى حيثُ الكراكي، تقفُ على ساقٍ واحدةٍ، تستمعُ إلى أغاني الصيادين الحزينةِ على ضفةِ النهر.

***

* النهر:

هذا النهرُ سلطان
يخّبئُ في عبّه الواسع
سمكَ الشبوط
وذكورةَ الرمل
وأغاني الصيادين
والحصى...
هذا النهرُ جسدٌ
يخبّئُ في تفاصيله:
تفاحَ الخطايا
عناوينَ الغرقى
جنونَ الورّاداتِ
فحولةَ الثيران السماويّة...
يا امرأة... في البدء كان
الربُّ أنثى...
فكيف انقلب الميزان؟!...

***

* الجبّة والجسد:

رأيتُ فيما يرى النائمُ مولاي الذي رحلَ قبلَ عشرينَ حولاً، يملأُ نورُه الحضرةَ، يدنو مني وسط البخّور والعطر، والبسمةُ تشرقُ في شفتيه، والنعناعُ يفيض من أصابعهِ وعينيه، وقفَ أمامي لحظة ثم قادني إلى الحديقة، كان القمرُ بدراً، والليلُ وردةٌ من الدخان، والهواءُ ساكراً، وتحتَ شجرةِ الجوزِ باركني ثم ألبسني الجبّةَ وطاقيةً من وبر النوقِ، وقال:

ـ آن أوانُ اللقاء، فاذهبْ إليه، وحاذرْ فما يراه سواه.

وكما جاءَ رحلَ، وخلّفَ وراءَهُ العطرَ والبخّورَ وبعضَ الأنفاسِ الحائرةِ والأناشيد، وفي الصباح حملتُ سجادتي على كتفي، وعصايَ بيدي، وإبريقَ الوضوء، ومثلَ طيورِ الحمامِ انطلقتُ في الخلاء. أرقبُ العصافيرَ، وكطائرِ الشقراق، ألمُّ الفيروزَ من قبةِ السماء مردّداً:

ـ ليس كالخلاء دوار.

وحين رأيتُ ضوءَ منزلِهِ من بعيد، هزّتني السعادةُ كعودِ الزلِّ، وكان كلُّ ما حولَ المنزلِ قفراً، فلا نبْتٌ ولا شجرٌ، رُغمَ وجودِ بئرِ الماء، طرقتُ البابَ، فجاءني الصوتُ:

ـ مَن الطارقُ في هذا الوقتِ؟

قلتُ فرحاً:

ـ أنا.

فأجاب بجفاء:

ـ اذهبْ فالوقتُ غيرُ ملائم، فليس للغيرِ مكانٌ على هذا الخوان.

قلتُ:

ـ ومتى أعود يا مولاي؟.

قال:

ـ متى نضجَ قلبُك كرغيفِ الخبزِ في التنور.

وران صمتٌ، فاستدرتُ عائداً كسيفاً، وقضيتُ عاماً في التجوال، أستمعُ إلى صوتِ البلبلِ وعطرِ الوردةِ، وترافقني نقراتُ الدفوفِ والأناشيدُ، وقولُ شيخي:

ـ كنْ بستاناً في وردة.

وهكذا عدتُ بعد عـامٍ مـن الهجر والشوق، أشعُّ كذهبٍ جمَّرتْهُ النارُ، فرأيتُ المنزلَ يغرقُ بالزهر والأشجار، طرقتُ الباب فجاءني الصوتُ:

ـ من بالباب؟.

قلت واثقاً:

ـ أنتَ بالباب يا مليكَ القلب.

فقال بألفة:

ـ ما دمتَ أنت أنـا، فادخلْ يـا أنـا، فالدارُ لا تتسع لاثنين، كل منهما يقول: أنا.

وحين دخلت، غرقتُ في النور، فعانقني، وقال:

ـ ادخل الآن في جبتي؟.

قلت: أليس في الجبّة أحد؟.

ـ لا تكثر من الأسئلة يا ولد.. فليس في الجبّة جسد.

قال... فتصاعدتِ الأناشيدُ، ونقراتُ الدفوفِ، وصوتُ البلابل وعطرُ الوردةِ وضعتُ في العماء... [كان ما تحتي هواء، وما فوقي هواء...]

***

* ترصيعة:

سهواً... سقط قُفّازُها بين كفيَّ العاريتين، فاشتعل الجمر في أطراف أصابعها... وابتدأت رقصة طائر الهزّاز الأخيرة.

□□

الكريستال الأسود (ما كان ضائعاً في خزانة الأم) نص عابر للأشكال

□ حسان الجودي *

آلة إنعاش العشب

أمامكِ خلفكِ قربكِ حولكِ، حولي الملاءات زرقاء والألم المتطاير أزرق، لا شمس في الزرقة الأبدية، بعض النساء على النهر يغسلن أكفانهن وأنتِ كما أنتِ أحلى وأعلى من البرتقال الذي يتدلى على البيت، أمي لقد عدتُ... يركض نحوي حنانك أشبع من قبلاتكِ من (رزّك) الذهبيِّ وأحلم بالطيران الطويل إلى الكون. أمّي لقد طرتُ لكنني لا أستطيع النهوض بقلبكِ، كيف ترين الحياة وأنت مقيدةٌ بالعدمْ...!

تصطلين بحمّاك منذ ثلاثين يوماً ولا ماء كي يتفتح حلمكِ، ماذا يراود ذهنك، ما هو شكل الوحوش التي في عروقك تلتهم الدمَ والصلواتَ وألفَ أحبكِ، إن الحياة التي لا تريد الهزيمة، تلعن ساعة شفط السوائل من صدر أمّ الحليب وتلعن ساعة وضع الأنابيب في الحلق والأنف والفم، كم آلة تلزم الروح كي تتجمد دون ألمْ.... أيها الموتَ زرنا قليلاً، لتعرف أن عصاك حقيقيةٌ، وحياديّةٌ كالتهابٍ خطيرٍ، وأنك راعٍ قويٌّ تفضل هدم القممْ..!

***

زيارة ممنوعة

نتبادل الأدوار، أنتِ، أنا أنظف وردة الحمى من الأشواك، أصنع مرهماً من نسغ روحي كي أرطب جلدك المحروقَ، أطحن" كل حبّات الدواء مع

* طبيب وشاعر من سورية.

الحليب، وألقم الأنبوب طعماً لا يطاق، أنا وأنت مرارتان تشقنا الإبر العجولة واختناق الروح في مجرى الهواء الاصطناعي، الرهاب، تفرّح الأجناب، والأملُ الخديعةُ، واحتراق الفلسفاتِ، أنا وأنتِ على بساط البيت نلهو، والصغير يشقه فرحٌ، بأمٍّ كالسماء جميلة العينين أحلى من ملاحقة الغزال، ولا يزال، يضمّها صوراً مطرزة الحواشي بالخيال ولا يزال يعيد ترتيب الحدائق كلما يبست بنفسجةٌ على الكفين من وجع السؤال.... أنا وأنتَ، من الصغيرُ، من الكبير؟ ومن يعيد إليَّ أمي مثلما كانتْ معرّفة العواطف والملامح من يعيد الطفل نحو حضانة الثديين، هل للموت نافذة وراء الظهر يوصدها التوقّع، كم جبال تحمل الدمعاتُ.... مأساةُ مرتّبة القوافي، تتبع النمط المعرّف في المشافي، غير أن الموت يأبى أن يوقّع دفتر المرضى، يسير بلا مبالاةٍ أنيقاً يرتدي الكحليَّ والفضيَّ، يطرق باب غرفتنا نراه ولا نراه، ليتنا نتبادل الأدوار أنت أنا، سواه ولا سواه...!

***

Monitor

أحمق وجميل

تسعون ثانيةً ومطرقة و(أكسجة)، ثلاثون انتباه للتنفس، ألفُ سلك للحياة ومثلها للموت، يرنو بالزجاج فلا نرى إلا انعكاسات الإشارات الخفية للحياة، فمدّها يا سلك، ترجوه العواطف خلسةً، بل ردها...! ترجوه غاشيةٌ من الآلام... ردّ الكهرباء إلى الكمون ودعْ عيون الأم تبرع في البكاء الحر حيث الروح جاهزة اليقين، لقد تمزّق طائرٌ حين استكنتَ وفاض ريشٌ أبيضٌ حين انتبهتَ، وصار قلبي معدناً في دارة الأقطاب يرجف إذ رجفتَ، بأي آلاء صدقتَ وأي آلاء كذبتَ، أنا أفضّل حكمة الأجداد حول حماقة الآلات، والمكتوب فوق العين موصول بحبر الله، إرثٌ لا يقاوم أو يبدّل، يعكس (المونيتور) معجزةُ البقاء ولا يجاهد مثل قلبك كي يلامس نبض كفي، لا يقاتل حين يخنقُ لا يقاوم حين يقفلُ، أحمقٌ يتأمل العصفور يذبح في السرير ويقرع الطبل المدوّي في السماء، كأنه يوم الحساب، كأنه ملكٌ إضافيٌّ لتفعيل الرُّعبْ...!

***

مرمى المشفى، كرة الموت

(والعكس أحياناً)

طنٌّ من (الديتول) في المشفى الكبير، تنوّعُ وتبرّع بالموت والفوضى، وأكثر ما يقوم به الغبار هو ازدحام للروائح، كلٌّ رائحة لها لونٌ كأعلام الرياضة، غير أن الوعل في المرضى رهين بالعمى، وهناك صيادون مفترسون يكترثون للوعل المصاب، وآخرون يهمهم وقت الزيارة، وآخرون على الرصيف يراقبون يدخنون ويبصقون على انتظارات العشيرة، كلهم حضروا، من الفرع البعيد إلى القريب، من الرمال إلى الجليد، ليلعبوا.. تبدو الحياة غبيةً وقصيرةً... تتدحرج الكلماتُ من نظراتهم، أقعي على حزني لئلا أركل الكرة الطليقة بالجنون، وأبدأ التفكير... لو أنّ الحياة غبية، كنا وجدنا الكنز، لو أنّ الحياة قصيرة كنا ولدنا أرنباً في كل يوم صالحاً للسلحفاة ـ الموت، لكنّ الحياة تظلّ أجمل لو تناولتُ الفطور العائلي ببيت أمي، لو رأتني في الخزانة نائماً أتوسد العطر الأليف، ثيابها السوداء، ماء الورد حبّات (القضامة والملبّس)، في الخزانة روح أمي، قلب أمي فوق كفيها يئنّ، على السرير يحوم ضوءٌ غامضٌ، الفجر في آذار، والعيد في آذار، ثمة ليلة أخرى لأكتشف الخزانة، ثمة ليلة أخرى ليخلو الملعب الدهريُّ من هذا الضجيج، فأستريح من الغبار وتستريح نجوم أمي من مراقبة النهار...

***

قلب الأم، رئة الأم، كبد الأم، أو ثلاثية الموت المفضلة

تفتّحتِ كالوردة الدمويّة، ثمّة قيحٌ على دمّل الكون، عندي مجازٌ لطيف يناسب عينيك أكثر، أكثر من فوران الجراثيم، أكثر من لغة الواقعية، نمتِ تفتحتِ كالوردة الحيويّة، آسكِ يكبر خلف نافذة الغرفة الأبدية آسي وحبري وقلبي وكلٌّ ثلاثيّة أو رباعيّة، لا تناسب قلبي وقلبك، أبهى ثنائية في الوجود، وأطولها زمناً. كيف يرتبط الموت بالذوبان العميق بعين الإله ولا يتوانى عن الحفر مثل هرقل، هناك المزيد من اللحم فاحفرْ صوتك يا أول الهاربين من القبر، واحفرْ غيابك يا أول الواصلين إلى الروح.. في أربعين الحياة تزور المريضة، تفتح أجفانها وتقرّر أنّ الخريفَ أشدُّ اصفراراً من المتوقع، تطلب نقل دم عاجلٍ، وتعود إلى الحفر والدوران، أزيزك يعلو ويهبط، صدر المريضة يعلو ويهبط، أمي تحلّق، تُسقطُ منها الضلوعَ، وتفاحة الرئتين، رحيقَ الكروم مع الجلد، زهرَ البنفسج، والكبدَ السكريَّ، وتترك أمي على شكل قلبٍ من الكهرمان المصفّى، يقدم للظلمة

الزمنية عقربها المرتجفُ.

***

خضار الربيع هواء الذاكرة المضطربة

في السوق (سلبينٌ) تعطّر بالربيع، وقربه (بابونجٌ) مخضوضر القسمات كالنوم الهنيء وأصفر العينين كالموت البطيء، سأشتري لكِ كوكباً فيه الحياة طويلة صحيّة، فيها من (السلبين) ما يكفي لتعزيز المناعة ضد موت الذكريات، لديك مقدرة على جعل الحياة شهية، ولديك مقدرة على عكس البداية هكذا ببساطةٍ، لقحتِ طفلك بالشموس وعدتِ وحدكِ بالمؤونة من رماد العمر في كيس التسوّق، في الصباح زرعتِ نعناعاً وقمحاً، للغداء طبختِ فولاً، في المساء حُملتِ في سيارة الإسعاف فوق الشوك، طال الشوك طال وصار يخرج من ثياب ممرضاتكِ هنّ يتقن الهروب من الفراش العاطفيّ وليس من نحلٍ لديّ لأصنع النسيانِ، حين أراك تختنقين. في فصل الربيع لديّ بستانٌ به خوخ ورمانٌ وأشجانٌ، ودمعك في السواقي برتقاليّ تصبغ بالدواء، ولا أزال أسير بالبستان خلفك كي أعيد طيور صدرك للهواء..!

***

الرابعة صباحاً

لم أزلْ أهجسُ بالمشفى وحلمي لم يزل فوقي ثقيلاً، في عروقي إبرُ التخدير لا أقدر أن أنهض لا بأس، أجاري المشهد الكوني، في الأعماق صوتَ (الشاعر الأخضر) مذبوحاً كصوت الأمّ، في الصمت عويل الأمّ هل أجرؤ أن أمشي مع الوصف قليلاً، حيث آلاف طيور تأكل الأحداق في الشارع والجامع.. يصغي الفأر في المشفى إلى صوت الخفافيش ويصغي الطفل مذعوراً إلى القادم بالمنجل.. لا شيء سوى صوت أذان الفجر.. كالملح على الثلج، أفيقوا يا نيام الدهر، أصغي وأعيد الليل من أوله حتى أعين الروح كي تستثبتَ ما مات نخيلاً، إنه يوم قديم وجديد والنهايات بداياتٌ، كنهر دائريّ، أترك الماء بلا ماء إضافيٍّ لعلّي أحسن الوصف الحياديَّ لديدان بلا اسم ولا رسم، كحبر الريح تعوي في نشيد الموت، لا وصف لها غير خطوط تركتها فوق أمّي وخطوط تركتها فوق أقلامي التي تشتاق أن تكتب وصفاً للحياة.

***

نشيد الإرضاع

احترقتْ كرومكِ قبل عرس النار في كبدي، يبستْ شفاهكِ بعد نهر الملح في جسدي. متعالقان أنا وأنتَ على الحليب وفوقنا شمس مرنّحة من التلويح للأبدِ. متعالقانِ وعاشقان نحوك قمصاناً ونضفي سنتيمتراً زائد الأحلام خوف غدٍ. من حلمتيك رضعتُ ذاكرتي ومن عينيك ضعتُ شقائقَ الأمواج شاهقةً علي الزبدِ. وحصدتُ أمطاراً ملونةً بها شغفٌ وجوديّ وأسئلةٌ وشوكٌ أخضر الوتدِ. أنتَ انتمائي للوجود هويتي وحداثتي الموصولة الأسباب بالتاريخ والبلدِ. ناديتَ باسمك ثم باسمي فاستجابتْ حشرجات الصدر واتّضح الصدى من بعدها: ولدي. وتوترت نظم الحياة وصار بالإمكان رؤيةَ روحك الخضراء تتلو سورة الصمدِ.

ما أبأسِ التفكير أنك رحلةٌ موقوتةٌ، امسكْ ذراعي أيها الحوذيّ واتئد..!

***

تفكيرٌ بصوت عالٍ، قبل أحبك وبعدها

الحمّى الملعونة تفتك بالأعضاء، خيام النار الحمراء وساريةَ الموت ترفرف، في المشهد أيضاً رئةٌ تنزف ورداً أحمر، تختنق الروح ولا تقدر أن تصعد نحو الماء، جذوع القلب الوردية صارت حطباً، والجلد الأنعم من زهر الخوخ تفتّح عن مرض الليمون الأسود، أمي صارت أشياء من أشياء، والموت كعادته في الحيرة لا يختار سريعاً، يحمل منجله، يتجول في الأنحاء ويشعل غليوناً، في المشفى عطر الموت الغامض، قائمة الأسماء على باب الإسعاف، وأيضاً وصفٌ للطرقِ المعتادة، حرقٌ خنقٌ شريانٌ مسدود بكتريا أو ورمٌ، أمّي تتصدر لائحة الموت، وتطلب منه الإسراع لئلا يفسد أعضاء أخرى. أمّي لا تسمع لا تبصر، أمّي لا تأكل لا تشرب، أمّي تبكي، أجمل موت دون دموع، ما سر الصنعة في أدراج الحكمةِ؟ نصعد نلتفّ ندور نعاني كي نجد المعنى، والمعنى ثلاجة مشفى في القبو، تتجوّل فيها الحشرات، كأنّ الحبر المهدور على الأوراق يشارك في تغسيل الموتى، أمي في الكفن الأزرق. حبري يتنفس منها الحكمة ثم يعود إليّ بلا استئذانٍ، كي نكتب أشياء أخرى مظلمة الألوان...!

***

كل عام وأنت بخير...

اليوم عيدك.. كيف أختار الهدية؟ ربما ثوباً وشالاً للخروج إلى احتفالات الربيع، وربما عطر الصنوبر، كي تفيض سلالك الخضراء بالأكواز، ثمّة سلّة من كمأةٍ أوصيتني أن أشتريها، حين أتقنتُ الكتابة كنتُ أهديكِ القصائد، حين أتقنتُ الحياة زرعتُ في قلبي لكِ الأشجار. معجزتان من صنف الأمومة، غير أنك أجمل الكلمات والأزهار يا أماً محاربة تعاند موتها كي تسمع النصّ الأخير، أنا أماطل ما استطعتُ، وكلّ يوم أترك الكلمات تهرب خارج المشفى، بلا جدوى بلا جدوى... لقد نزفتْ دموعك ما تبقى من ملائكةٍ صغارٍ يسندون القلب، وانتشر الضباب، وغافلَ الكلماتِ طينُ الأرض وانفتح السرير على القبور، ولفّ جسمك بالتلاوة ثم غاب، فكيف أختار الهديةَ؟ عرقَ آس أم صلاة؟ أم سرير دافئ تحت التراب يكافأ الجسد المعذّب، إنّ أمي لا تريد قصيدتي في عيدها، هي لا تريد حديقةً أو مئزراً أو كنزة. أمّي تريد بدايةً وهزيمةً أخرى لتنتصر الحياة.

2010/3/19 – 2010/2/9

□□

غرباء وأهلون في استراحة واحدة

□ محمد خالد الشاكر *

الوطن ـ كيفما اتفق ـ
مسافرون
يرقبون الطريق...
إلى النهاية، في حافلة واحدةْ
...
الوطن
غرباء وأهلون في استراحة واحدةْ
أصدقاء في رحلة مدرسية
عاشقان في ليلة باردةْ
...

الوطن...
شيءٌ نعلقهُ على صدورنا
معدنٌ، نتكيف به كما نشتهي
وكالحمام...
ينامُ دفء المكان
وحرقَ الدموعْ
...
الوطن
شياطين وملائكة في مركب واحد
وأنتِ فيه
صبارةُ الانتظار...
لأنك وطنٌ
لم تسأمي ضجري
ولأني عاشقٌ
تيممتُ بطهرك
حدَّ التماهي
بنورٍ ونارْ

...
لأنك وطنٌ
كل القفارْ
وهذي الحصى
وهذا الترابْ
وهذا الترابْ
وهذا الغيابْ
بيت الرجوع
...
وعلى هدوة من تراتيل الأمهاتْ
يعود الفراتْ...
وطنٌ يخط على الجباه المتعباتْ
حنيناً...
بطعم خصال القطا
...
الوطنُ
كارتعاش التويج إذا بكى
يسّاقط ندى
الوطن... "ما رأت عينٌ

* إعلامي وشاعر. رئيس تحرير جريدة "الفرات".

ولا خطرَ على قلب بشر"
لا لون له
ولا طعمَ
ولا رائحةَ
شيءٌ يشبهُ غداً
وربما البارحة
جدلٌ يشبهُ ثنائية العين والدمعْ
الصوت والسمعْ
الذبالة والشمعْ

...
الوطنُ
شياطين وملائكة
مكتبةٌ تضج بكل المعاني
وكلِّ الصورْ
خطٌ بياني يتحسسنا
في شحوبٍ وطيوبٍ

وزهو...
وكوارثٍ واغتصابات
الوطنُ...
موالونَ ومهمشونَ ومرتشونَ
ومعارضةٌ...
شرفاءٌ في أغلبيةٍ ساحقة
أغنياتٌ وأمنياتٌ وانقلاباتْ

...
الوطنُ...
مرآةٌ تأخذُ شكلنا
شيءٌ يشبه السماء
يشبه المساءْ
يشبه الضياءْ
يشبه "القضاءْ"
يشبه "القدر"

❑❑

موائد الهباء

□ مجيب السوسي *

تحت هذا الجدار الذي لا ظلالَ لهُ،
أستريحُ،
الهباءُ موائدُ من شجرٍ نازلٍ،
من سماءِ المرارةِ،
تسّاقط الظلماتُ حمائمَ واهنةً،
والفضاءُ نشيجٌ بليدٌ
تعثّر في كل هذا الفراغ الذي
تحت جلدي، بصلصاله المستعارْ
قوافي من الغيم تنتابني،
ليس في وسعها أن تمرَّ على وردةٍ،
أو جريدةْ
وليس لديها انبهارْ
تراجع هذا الرمادُ قليلاً،
تقدَّم حزني إليه وعاتبَهُ مكفهّراً.
لماذا أراد الرمادُ ارتياد النهارْ؟!

***

ربما من يدِ الريح تفلتُ تلك السنابلُ،
لو أنها من تشقّق نزْفِ التراب
انحنتْ
لاستعدّنا معاً دفقة الرعدِ،
ثم احترفنا الوقوفَ على قمّةِ
الإنكسارْ
.. ببالي.. غصونٌ من المقتِ،
مقبرةٌ من سيوفٍ،
وموتُ لغاتٍ،
حدائقُ ينمو الرصاصُ بها،
وسحابٌ مِن الوجع المتشظّي،
وأسئلةٌ كانعقاد الغبارْ.

يُصاحبُ وهْمي حصىً..
وطيورٌ تئزّ زجاجاً تهشّمهُ الريحُ،
مُنزلقاً كالسهام على كاهلي،
وارتطامٌ يدوّي صداهُ غبيّا
ونزْفٌ.. يباسٌ.. جرادٌ،
ظلامٌ عقيمُ الملامحِ،
يفتح باباً عَصيّا
.. تكورتُ تحت الجدار السحيق،
أغطّي اندلاع الأحاسيس،
أغمضْتُ وقتي، وأغلقتُ جسمَ الثواني،
انحدرتُ إلى حافة الخوفِ،
أقرأ سرّ الغباش،
فلم أستطعْ أن أشاهد كفّي،
ولم أستطعْ أن أعاود ما مرّ في نزقي،

* شاعر سوري، مدير المركز العربي السوري في صنعاء.

فانتبذتُ مكاناً قصيّا
سرابُ انهزام، دماءٌ يخالطها العتمُ،
نهرُ أنين،
وأروقةٌ من غباءٍ تغورُ،
وتعلو.. وتنهارُ وسْطَ
ضجيجٍ سقيمْ
هواجسُ تحتَ الجدار انحنتْ
كالصراخ..
المراراتُ في قبضتيْها عصيٌّ،
وفي مقلتيها حُطام الجحيمْ
.. أحاول أن أكبتَ الجمْرَ تحتَ
الجدار،
فينهضُ من شارع الصحو
كهفٌ،
عوالمُهُ نحنُ
تنفذ فينا السمومْ
.. خرجتُ إلى رئة الأرض،
قتْلٌ تهاوى، على دمه الحقدُ
وجهٌ يجوعُ إلى شكلهِ الآدميِّ،
وصفصافةٌ كالبيوتِ التي انتحرتْ
وسماءٌ يعمّدُها العنكبوتُ،
وأصواتُ من قلقٍ كالترابِ،
وحلمٌ رجيمْ

***

إلى أين تمضي الخفافيش،
تحملُ سجّيلها الغسقيَّ،
وترشقُ من ريشها النارَ،
تطفحُ بين السديم.. وبين السديمْ
.. شياطينُ هذا الغثاء المرير
لهُ قامةٌ بيننا،
فمُها يُسقِطُ الجمرَ،
تعوي براكينُهُ،
والمرايا محطّمَةٌ في تلال الوُجومْ
.. حذفتُ الجدار الذي كنتُ أسفلَهُ،
واقتحمتُ بيانَ الزوابع،
كانتْ عناوينُهُ طلقاتٍ،
شوارعُه العارياتِ جحيماً،
وأنفاسُهُ من جحيمْ!!

□□

سـيزيف وبيـوت الحنين

□ ديمة قاسم *

كمسافر للتوّ حط رحالهُ
فإذا بهِ في غربةٍ أخرى، ومنفى..
لم يكنْ إلا سريرَهُ
كلفافة التبغ العجوز إذا انتهتْ
ودخانها ما زال يخفقُ مثل أجنحةٍ كسيرهْ
كالشمس تسحبُ ذيلها مزهوّةً
من غير أن تُلقي على الأكوان..
نظرتها الأخيرةْ
كصبيّةٍ ضفرت لها كفُّ الحبيب جديلة
وعلى تخومِ الخوف تُفْتلعُ الضفيرةْ
ما زالَ وَقْعُ أنامل المحبوب ينبضُ راعشاً
ما زال عطراً نازفاً وروىً صغيرةْ
يا أنت.. يا روحي المعلقة التي
مـن يـوم آدمَ سـفْرُكِ الموهـومُ رحلتـك القصيرةْ!

***

بدّلتُ قافيتي وشكلَ قصيدتي
وخلعتُ ثوبَ سكينتي
من بضع عمْرٍ عاقرٍ..
مذْ تاخمتْ أرضَ اليباس سفينتي
وحملتُ فوقَ الروح صلبانَ المحنْ
وطفقتُ ألهثُ فوقَ أرصفةِ الحياةِ..
أقولُ: حسبي - رغم ليل البؤس - أنك لي وطنْ!
حسبي برغم الإرتباك الأنثويّ..
وكل ألوان الحصار بأنني ملأى..
وأنك حاضرٌ قربي كوجه أبي..
يُلوّنُ لي سنيني
إن جئته يوماً تطاردني جراحاتُ المنافي
يحتويني
وإذا رأى دمعاً بعيني ضمّني
وتناثرتْ قُبَلُ الحنان على جبيني!

***

أرجوحتي للحبّ كم علّقتها!

---

* شاعرة سورية.

وبها نسيتُ مواجعَ الأمس الدفين
وتركتُ للريح اللعوب ضفائري تلهو بها
وخرجتَ أنثى دون تفاح..
أجرّ قوافلَ السبي المعشّش في شراييني..
وفي جمر الحنين
وهرعتُ أبحثُ عن بقاياي التي....
عن نجمةٍ للحبّ.. عن ظلّ وعن غيم هتون
أبني بيوتاً للحنين، سماؤها أملٌ..
وشمسُ نهارها ما ترسمُ الأشعارُ من دفء حنون.

***

أجتازُ كل مدائن القهر العتيقةِ..
يا سماءَ الله: هل مطرٌ فيغسلَ ما بقلبي من سوادْ؟!
تجتاحني الخيباتُ، أصرخُ ليتها تنأى
لأفتح ما تيسّرَ من جهاتٍ،
أو لأغلقَ ما تعسّرَ من حياهْ
بغلٌ وصيّتَهُ عناهْ..
وهل أنا إلا الوصيّةُ والضحيهْ..

ليت بعلاً سيدي أو ليتني حقاً عناهْ
في كل صبح ترتدي الأحلامُ قمصانَ الحدادْ
من قد يُعدّ لها نهاراً ضاحكاً؟
من قد يُضيءُ الليلَ؟
أو يمحو الرمادْ؟
في وجه كل صبيةٍ ستروننى شهرَ الحصادْ.

***

فرْعي نماءْ
جَذري بقاءْ
مُذْ كنت في رحم الخليقةِ فكرةً
كان الشقاءْ
حتى رأيتُ النورَ وارتسمتْ خُطايَ..
بعكس ما الخلاّقُ شاءْ
وبدأتُ أنحتُ في الفراغ ملامحي
سيزيفُ أعياني انتهائي
حيث كان الابتداءْ!

□□

لأنكَ آتٍ

❑ ليندا عبد الباقي *

انتظرتُكَ
حتى جفّت الخطوات
مومياءٌ أنا
على جدار الوقت
محنطة بالوعد
حارسة الليل أنا
أتلو خلف مئذنةِ قلبي
تعاويذَ اللقاء
أجرُّ عرباتِ التوق
خلفَ نخيلكَ الغافي
على أسواري
أتصفحُ ضبابَ المدى

أهدهدُ ارتباكي
وأنتظرُ انهمارَكَ
سأترك يدي على حافةِ النهار
إذا ما جفَّ ليلُ انتظارِكَ
لأنكَ الموتَ
انتظرني
ليعلوَ السرو فوق قامتي
وينموَ شوكُ سياجي
لأكسرَ مرآةَ خوفي
وأرفوَ عمريَ الممزقَ بالحسرات
انتظرني
حتى يجفَّ الصيفُ على حبال الظل
وتقيمَ أعراسَ قمحيَ الغاباتُ
اتركني حقلاً نائماً

لا تقرع بابي
حتى أرتب جلستي
أنفّضَ غبارَ قلبي
أغلقَ علبة أحلامي
وأجفف البكاء
حتى أخونَ ذاكرتي
وأضعَ شريطاً أسود على إطار الذكريات
انتظرني
لأغسلَ وجهي بماء الفصول
إذا ما وقفَ على أعتاب الشتاء
اترك فسحةً لإشراقه حضوري
قبل التأملَ في الغياب
اترك يدكَ على جبهةِ غروبي
لأعتقَ خابية روحي بخوراً في جرار الهواء
لأحطبَ أضلاعي
وأحمي شجرة عائلتي

* شاعرة سورية.

من شهقةِ التراب.
لأنك الطفلُ
تتراقص البراءةُ
في قلاع عينيك
خلف أسوارها
حريرٌ ملونُ النقاء
لك صحوةُ النرجس
وعبقُ السنين
لأنكَ مثيرٌ
انطفأتْ مصابيح الكون
أعلن الليل حضورك إشعاعاً
صاغكَ الربُّ بنكهتهِ
جوهرُك الروح
شقائقُ نعمان
لا تتلونُ بالوهم
لأنكَ السور
تنحني الشمسُ
لأهدابكَ
شاهقٌ أنت
لتبني حصارك
لأنكَ الأخير
توقفَ قلبي
ذاتَ لقاء
أزحتُ ستائرَ عينيَّ
علقتكَ معطفاً على مشجبِ روحي
صحوتُ من أجل فنجان قهوة
ونمتُ من أجل حلم
أبناءُ السكون.... نحنُ
يصحو الليلُ على خطانا
أبناءُ الحكاية.... نحن
سُحقَ الكلامُ... برَّحانا
لأنكَ الناي
صوتُكَ يتهادى
كالحزن
زفرةً
زفرة
والأصابعُ أقفالٌ
تنفتحُ
لتخرجَ
أرواحُ القصب
لأنكَ المجهول
ترصدُ خط الأفق
تنشدُ خرافة الصحراء
تائهاً في السراب
لخطوكَ عواءُ الوصول
بإيماءةٍ من الشمس
أضعتَ ظلكَ
وملامَحكَ
سرقتك جنيّةُ الرمال
وسكنتَ مدنَ النعاس
مضغتَ الظلامَ
لتنامْ
لأنك النوم
تتثاءبُ تبتلعُ الغيوم
وتصحو
تبحثُ عن زخاتِ المطر
لأنك الصبرُ
مرايالكَ مصقولةٌ
رُغمَ انكساراتِها
لأيوبَ قصرٌ في منفاك
لأنكَ الغريقُ
كالدمع في قاع الهزيمة
تتلو ذكريات الماء
شهيقُكَ خوفٌ
زفيرُكَ شقاء
تلوي موجةً
تلوكُ أنفاسَكَ
أشعثٌ هذا الزمن
يقودكَ
هوةً
هوةً
على هودج الحياة
إلى صدى المرجان
لأنك الجمرُ
تذوبُ رماداً
توزعُ الدفءَ
وتعلنُ احتضارك
لأنكَ صورةٌ
سكنت إطارَها
واستحالتْ
أعيناً بكماء
موغلٌ في الغياب
تحرسُ أطيافَ الوجع
وترتفعُ بأجنحةِ الدخان

مرَّ موكبُكَ ثقيلاً
يحملُ شرودكَ
من ردهةٍ
إلى ردهة
يبحث عن أنيةٍ خاوية

ليسكبَ وجومكَ
بينما
أسرجُ حواسي
أمتطي حيرتي
وأصعدُ شهقتي الأخيرة

□□

نثارات مغلقة

□ سليمان السلمان *

مقلة من حجرْ
لا ترى
غير صُمّ الرؤى
في عيون البشرْ

* * *

كلما لاح لي كوكبٌ
غام في المساءْ
أنكرت حيرتي خطوها
بين نار وماءْ

* * *

سرّه صاحبي
أن يرى حلمَهُ
في الصباحْ...
عندما ضمد.. الصبر
بعد أن سقط القلب
في نديّ الجراحْ

* * *

لا أرى ما يرى صاحبي
في وعاء النجومْ
وحدها مقلتي
انغرستْ في الثرى

فرأت جذرَها
غارقاً في شفاه الغيومْ

* * *

هل غفا الصمت
أو صَحَا

وأنا حلمُهُ المستفيقْ
كيف لي
في عيون الضحى..
لا أرى حجراً
راكضاً في الطريقْ؟!

* * *

زاغ منه البصرْ..
فرمى قلبه في يديهْ
وانتظرْ
فرأى مِشْعَلاً من دم
شَدَّهُ.. ما انطفا
رفّ في مقلتيهْ

* شاعر من سورية

ومشى النور
منهُ وفيهِ..
إليْهْ

* * *

من جناحْ
سقطت ريشةٌ
في الهواءْ
خالها الطائر المشتهى
خطفته السماءْ
فمشى ظلُّ ريشة
كتبت قصة..
فوق صدر الرياحْ

* * *

غار في دمي لونُهُ
ومع الفجر غابْ
"لا حياةٌ بلا عذابْ"
فاستفق.. يا دمي
قبل غفوةٍ
لم تُغادرْ بعدها الترابْ
صاح بي.. ثم تولّى..
سألتني.. وردةٌ
تنهضُ.. كسلى:
ما يريدُ؟
قلتُ: ما شئتِ!
أراهُ.. يتشهّى حلوة
أحلى وأحلى

* * *

غزلتْ خنجرَها..
غرَستْ نصلَهُ في
مستودع الجمر...
وصاحتْ يا حبيبي
لم يجب قلبي..
ولكنْ دماهُ..
أغرقتْ كل الدروبِ

* * *

نسمةٌ من عبير
لا ترى عطرها...
سوفَ تلقى بها
زفرةً..
عَبَرَتْ..
في شفاه الضميرْ

* * *

كيفَ لي.. يا قاتلي
ألاّ أرى
دمعكَ.. قربي
ودمي أغفى بعينيكَ
فأغلقتَ جفونكْ
كيف لا.. أدعو إلهي
يا حبيبي.. أن يصونكْ؟!

□□

صور تسند ذاك الجدار

□ ميسون شقير *

كفانا صديقي
كنتَ حصتي من الضوء
وكنتُ ظلك الأطول من قامتك
فلنذهب إذاً
قبل أن تدرك العتمة لعبتنا
فلا أنا أراني
ولا أنت تراك

وكفانا أنا أحببنا
فبعثنا أحياء مرة قبل موتنا
وأنا أخطأنا بما يكفي
كي نمنح بعضنا
متعة الاعتذار
والرضا
وأنا كنا من المرايا
ما يكفي

كي نلبس بعضنا
عقداً
يتمسك فقط
بعين الآخر فينا
كفانا صديقي
فلنذهب قبل أن
يجفّ العقد
ويخدشَ ما تبقى
من
عنق

أعرف صديقي
سنصير ريحاً
تهبُّ من صوب ذكرى
تعبث بكل جهات الروح
تكسر شجرة أحلامنا
زرعناها
كي يلعب غدُنا تحت ظلها
لكنه
كبرَ فجأة
شبَّ عن طوعنا
وذهب

* شاعرة من سورية.

وأعرف صديقي
أنا سنعبر أيامَنا
إلى صور
تسند جداراً هشاً

سميناه الذاكرة
جداراً نتكئ عليه
فقط
كي ننسى!!

□□

مــــدارات تحـــت الصفر

□ بن يونس ماجن *

هذا الرأس

هذا الرأس الذي يحمل فراغ الذاكرة
منتشياً بحليب الشمس الباردة
مزهواً ببياض الثلج
وضباب الاغتراب اللندني
لا بدّ أن هناك منفى على خريطة الوطن
يتسع له وحده

***

أريكة

أنا الآن مستلق على أريكة
أحدّق في ركام الغبار المتراكم
على سقف عريشنا
غير أن هذا الغبار بدأ يتناسل
كأنه أرنب ألكتروني
في حلبة السباق
متبوعاً بثور هائج
فيختفي وراء عتمة
تتثاءب في وجه الظلام

دوار البحر

صرت كالسمكة
التي تعاني من دوار البحر
وما هي إلا لحظات
حتى جرفتني أمواج الذاكرة
ثم توغلت بها بعيداً
فأسدلت زبدها
فوق مساماتي المشتعلة

***

حلم صيفي

أحبو كالطفل المعتوه

---

* شاعر من الجزائر.

فوق جسر متحرك
وكالمستيقظ من كوابيس سباته
أحلم ببئر نفط غزير
ووطن عربي غير محتل

***

رتابة

ليس أمامي الآن
سوى أن أصطاد أفكاري
المتناثرة بين عتبات الزمن البطيء
ويبدو أنني كلما مسكت بخيط الضوء
إلا وفاجأتني العتمة
فأضرم النار فيها
لكي أتخلص من أيامي الرتيبة

***

في نهاية الممر

في نهاية الممر
أمر حذو ظلي الظليل
لأتفقد خطواته الشاردة
أشرد أفكاري بعض الشيء
وأستحم في خاصرة الظهيرة
ثم ألملم ما تبقى من نسيم النهار
أتجول في الجانب الآخر من السراديب
وأدخل في أحشائها المحمومة
كلما لمست وتراً مغناطيسياً
تحولت إلى منوم سياسي ماهر
ظلي الوارف يضع مولوده
تحت جذع الشجرة
لكي يستريح من عناء الفيء
وبه صرت أقيس ضفائر الشمس الذهبية
أشق صمت الظل
لأصطاد أشباح الهواء
لست الوحيد الذي يتعارك مع ظله
رغم وعوده الكاذبة
أنا وفيٌّ لظلي لكنه لا يتبعني

***

نجمة متمردة

في الليل
أصعد سلالم الرعشة
لكي أنصب فخاخاً
لنجمة متمردة
رأيتها متمردة
رأيتها ترمي حجراً
في الماء الراكد

***

معجزة أمة

أرفع قبعتي
أمام أمة لا تقرأ
رغم إنجازاتها الإبداعية
أمة تنتحر واقفة
وتحت وسادتها
عبوة ناسفة
تنتظر معجزة
من الأميين الجدد

***

طلاسم مائية

لم أكن في حاجة إلى فك أبجدية الطحالب
وما عدت أقرأ في كف البحر
عن قوارب الموت
ولا عن بيوت الرمل
فبيوت الرمل
لا تصلح أن تكون قبوراً للمد والجزر

***

حظ ذنبوي

أنام وأصحو على عواء الذئاب
صارت حياتي مبرمجة حسب الطلب
في كل يوم أرمي نرداً
ليس ضرورياً أن أكسب الملايين
فحظي تمّ إحالته على التقاعد
ولم أحصد سوى تعاويذ الغياب
كنت أدسها في شقوق الجدران

❑❑



الجلد

....

□ تأليف: رولد دال
□ ترجمة ربا زين الدين*

كان شتاء سنة 1946 طويلاً جداً ، بالرغم من أن الشهرهو شهر نيسان فإن الريح الباردة كانت تهب عبر شوارع المدينة، والغيوم الثلجية تسبح في السماء.

كان الرجل المسن،الذي يدعى (دريولي) يمشي متثاقلاً متألما على الرصيف في شارع " ريفولي "، بارداً بائساً متجمّعاً على نفسه بمعطفه الأسود القذر، منظره يشبه القنفذ، فقط عيناه وأعلى رأسه ظاهران من فوق ياقة المعطف المثنية.

عندما فُتح باب المقهى فاحت منه رائحة الدجاج المشوي فجعلته يشعر بالجوع، فبدأ يتنقل مشاهداً من غير فائدة الأشياء المعروضة في نوافذ المحلات – عطور، ربطات عنق حريرية، قمصان، ألماس، خزف، أثاث قديم، كتب رفيعة المستوى، ومن ثم معرض لوحات زيتية، لطالما أحب معارض اللوحات الفنيَة، كان هذا المعرض يضمّ لوحة زيتيّة واحدة معروضة عند النافذة، توقف ينظر إليها واستدار ليكمل طريقه لكنه عاد فحدّق فيها ، وفجأة شعر بانزعاج وانتقل عبر ذاكرته، تذكرٌ بعيدٌ لشيء ما في مكان ما كان قد رآه من قبل، نظر مجدداً،

كانت اللوحة منظراً طبيعياً، مجموعة من الأشجار تميل بجنون على جنب واحدة جرّاء هبوب رياح عاتية تلف وتدور في السماء.

وملصوق على الإطار قطعة معدنية صغيرة مكتوب عليها " كيم سوتين 1894-1943".

حدّق دريولي بتلك اللوحة، متسائلاً بشكل مبهم ما الذي يجعل تلك اللوحة تبدو مألوفة، إنها لوحة جنونية، فكر، جنونية وغريبة جداً – لكنني أحبها – " كيم سوتين "

---

* مترجمة من سورية.

سوتين....." يا إلهي " صاح فجأة، " منغولي الصغير، إنه هو ! منغولي الصغير ولوحته في أفخم المحلات في باريس ! تخيل ذلك ! "

قرّب الرجل المسن وجهه إلى النافذة، استطاع أن يتذكر الصبي – نعم استطاع أن يتذكره بشكل واضح ولكن أين ؟ وما تبقى ليس من السهل أبداً أن يتذكره، لقد كان هذا منذ زمن بعيد.

منذ متى ؟

عشرون – لا، أكثر، حوالي ثلاثين سنة، أليس كذلك ؟ انتظروا لحظة، نعم – إنها السنة التي كانت قبل الحرب العالمية الأولى 1913 إنها كذلك، وسوتين هذا، ذلك المنغولي الصغير البشع، الصبي المتجهم الكئيب الذي كان هو يحبّه – يعشقه تقريباً بدون أي سبب على الإطلاق يجعله يتوقع أنه يستطيع الرسم.

وكيف استطاع الرسم ! الذكريات تعود إليه بشكل واضح – الشارع، وصفّ علب القمامة على طول ذلك الشارع والرائحة النتنة، القطط البنيّة التي تمشي بليونة فوق علب القمامة ومن ثم النساء، نساء سمينات نديّات جالسات على العتبات وأقدامهن على حصا الشارع. أي شارع ؟ حيث كان يقطن ذلك الصبي ؟

في مدينة " فالغوير"، كان كذلك ! هزّ الرجل المسن رأسه مرات عدّة، آمل أن يتذكر الاسم ، ثم تذكر وجود أستوديو وفيه كرسي واحد وأريكة حمراء قذرة تعود الصبي أن ينام عليها، وحفلات السكر، النبيذ الأبيض الرخيص، النزاعات العنيفة، دوماً دوماً هناك وجه غاضب بائس لصبي كئيب يفكر عمله.

كان ذلك غريباً، باعتقاد دريولي، كان سهلاً أن تعود إليه الذكريات الآن، كيف أن كل حقيقة صغيرة يتذكرها تتمايز فوراً في مخيلته عن الأخرى، على سبيل المثال هناك أفكار سخيفة بشأن الوشم، الآن، هناك أمرٌ جنوني أيضاً إن كان واحداً حتى، وكيف بدأ ؟

آه، نعم، كان غنياً في يوم من الأيام، نعم كان كذلك وقد اشترى الكثير من النبيذ، يستطيع أن يرى نفسه الآن عندما دخل الاستوديو حاملاً زجاجات المشروب تحت ذراعه – الصبي يجلس أمام مسند اللوحة وزوجة دريولي تقف وسط الغرفة،تهيئ نفسها ليرسمها.

" علينا أن نحتفل " قال، " علينا أن نقيم حفلاً صغيراً نحن الثلاثة ".

" ما هي مناسبة الاحتفال ؟ " قال الصبي دون أي اكتراث، " هل ستطلق زوجتك لكي أتزوج بها ؟ ".

" لا "، قال دريولي، " سنحتفل لأنني اليوم حصلت على مبلغ كبير من المال في عملي ".

" وأنا لم أفعل شيئاً، يمكننا أن نحتفل بهذا أيضاً ".

" إن أحببتم ذلك " كان دريولي يقف بجانب الطاولة، لم يفتح زجاجات المشروبات بعد، شعر بالتعب وأراد أن يشرب النبيذ.

تسعة زبائن في يوم واحد، كان هذا جميلاً جداً، ولكنه يستهين بعيون الرجال، لم يكن قد أتى إليه هذا العدد الكبير من قبل.

تسعة جنود سكيرين – والشيء الملحوظ أنه ليس أقل من سبعة منهم كان قد دفع نقداً، هذا ما جعله ثرياً جداً، ولكن العمل كان متعباً للعيون.

عيون دريولي كانت نصف مفتوحة من التعب، البياض فيها تخطط بخطوط صغيرة حمراء، وعلى بعد إنش من كرة العين كان تمركزٌ صغير من الألم.

ولكن كان المساء حينها وهو كان ثريّاً كخنزير، وضمن مجموعة الزجاجات تلك ثلاث زجاجات – واحدة لزوجته وواحدة لصديقه وأخرى له، وجد المفتاح وبدأ ينتزع الفلينات من الزجاجات، كل واحدة تصدر صوتاً عند نزعها.

وضع الصبي ريشته جانباً. " آه، يا مسيح " قال " كيف يمكن لأحدٍ أن يعمل وسط كل هذا الضجيج ؟ "

تقدمت الفتاة عبر الغرفة ونظرت إلى اللوحة، وتقدم دريولي أيضاً، حاملاً الزجاجة بيده والكأس بيده الأخرى.

" لا "، صرخ الصبي منفعلاً فجأة " أرجوكم – لا ! " خاطفاً اللوحة من على المسند ووقف قبالة الحائط، لكن دريولي كان قد رآها.

" أعجبتني ".

" إنّها سيئة ".

" إنها رائعة، ككل الأخريات التي قمت برسمها، إنها مدهشة، أنا أحبها كلها ".

" المشكلة هي " قال الصبي، " فيها، أنها لا تغذي، لا أستطيع أكلها ".

" لكنها تبقى مدهشة ". ناوله دريولي قدحاً مليئاً بالخمر الأصفر الباهت، " اشربه "، قال " سيشعرك بالسعادة ".

لم يتذكر أبداً إن كان قد عرف شخصاً أكثر بؤساً من ذلك الرجل أو التقى بوجه أكثر كآبة، كان قد التقاه في مقهىً قبل سبعة أشهر، يشرب وحيداً، ولأنه كان يبدو روسياً أو ما شابه، آسيوياً مثلاً، جلس دريولي على طاولته وتحدث إليه.

" هل أنت روسي ؟ ".

" نعم ".

" من أين ؟ ".

" منسك "

نهض دريولي وعانقه باكياً إذ أنه كان قد ولد أيضاً في المدينة نفسها.

" لست من منسك بالضبط "، قال الصبي، " لكن على مقربة منها ".

" أين ؟ ".

" سميلوفيتشي، على بعد أثني عشر ميلاً منها ".

" سميلوفيتشي ! " صاح دريولي وعانقه مجدداً.

" لقد تسكعت هناك مرات عدة عندما كنت صبياً صغيراً ".

وجلس مجدداً محدقاً بالوجه الآخر بعاطفة شديدة.

" أتعلم " قال " أنت لا تبدو كروسي شرقي، وإنما كطرطري أو منغولي أنت تبدو تماماً كـ منغولي.

الآن، يقفون في الاستوديو، دريولي ينظر مجدداً إلى الصبي عندما أخذ كأس الخمر وابتلعها مرة واحدة.

نعم، لقد كان لديه وجه منغولي – خدود عالية وعريضة جداً مع أنف خشن كبير،عرض الخدود هذا كان مشدوداً من الأذنين اللتين كانتا وافقتان بحدة من على الرأس وكانت عيناه مقوستان، شعره أسود، فمه كئيب ثخين.....، لكن اليدين – اليدين كانتا دوماً مفاجئتين، كانتا صغيرتين وبيضاء كيدي سيدة بأصابع صغيرة نحيفة.

" أعطني المزيد " قال الصبي، " إذا احتفلنا مرّة أخرى دعونا نحتفل على نحو أفضل ".

وزع دريولي الخمر وجلس على الكرسي، والصبي جلس على الأريكة القديمة هو وزوجة دريولي وتبادلوا الزجاجات التي كانت على الأرض فيما بينهم.

" الليلة نشرب قدر ما نستطيع " قال دريولي " أنا غني بشكل استثنائي، أعتقد أن عليّ أن أذهب الآن وأشتري مزيداً من الزجاجات، كم علي أن أشتري ؟ ".

" ستّة " قال الصبي " اثنتين لكل منّا ".

" حسناً، علي أن أذهب وأجلبه الآن ".

ومن المقهى القديم اشترى دريولي ست زجاجات من النبيذ الأبيض وحملها عائداً إلى الاستوديو.

وضعوها على الأرض ضمن صفّين اثنين، وأحضر دريولي مفتاح الفلّين وسحب الفلينات من الزجاجات الست، ومن ثم جلسوا مجدداً وتابعوا الشرب.

" هذا للأثرياء فقط " قال دريولي، " الذين يستطيعون أن يدفعوا للإحتفال بهذه الطريقة ".

" نعم صحيح " قال الصبي " أليس صحيحاً، جوسي ؟ ".

" طبعاً ".

" كيف تشعرين جوسي ؟ ".

" بخير ".

" هل ستتركين دريولي وتتزوجين بي ؟ ".

" لا ".

" نبيذ رائع " قال دريولي " ممتاز للشرب ".

وبهدوء وبشكل مبهم، جلسوا يشربون،، العملية روتينية، ولكن هذه هي نفس المراسم والعادات الأساسية التي يجب أن تقام وهذه هي الأهمية التي يجب أن تُزعم والعديد من الأمور التي يجب أن تقال،

وتقال مجدداً – والنبيذ يجب أن يبارك والهدوء مهم جداً، كذلك يجب أن يكون هناك وقت لتذوق مراحل الانتقال اللذيذة، وخاصة بالنسبة لدريولي، الأول الذي بدأ يطوف، وقدماه لم تعد تخصّه.

كانت هذه أفضل مرحلة بالنسبة لهم جميعاً – كان عندما ينظر إلى قدميه واللتان كانتا بعيدتين، يتساءل لمن تعود هاتان القدمان ولماذا هما ملقاتان على الأرض هكذا وبعيدتان جداً، وبعد قليل، نهض ليشعل الضوء، فوجئ برؤية تينك القدمين قد ذهبتا معه عندما قام ليفعل ذلك، وبشكل خاص لأنه لم يستطع أن يشعر بهما تلامسان الأرض ذلك أعطاه إحساساً بالسعادة وكأنه يمشي في الهواء، ثم بدأ يطوف ويتجول في أنحاء الغرفة، يختلس النظر بمكر إلى اللوحات الموجودة على الجدران.

" اسمع " قال وأطال بالقول " لدي فكرة " تقدم ووقف عند الأريكة، يتمايل بشكل لطيف، " اسمع يا منغولي الصغير ".

" ماذا هناك ؟ ".

" لدي فكرة مدهشة، هل تستمع ؟ "

" أنا أستمع إلى جوسي ".

" استمع إلي من فضلك، أنت صديقي – منغولي الصغير البشع من منسك – وأنت بالنسبة لي مجرد فنان أحب أن أمتلك لوحاته، لوحاته اللطيفة. "

" خذها كلها، خذ كل ما تجده، ولكن لا تقاطعني وأنا أتحدث إلى زوجتك ".

" لا، لا،استمع الآن، أنا أقصد لوحة أستطيع أن آخذها لي دائماً.....إلى الأبد..... أينما ذهبت...... ومهما حدث..... ومهما حدث.... لكن دوماً معي.... لوحة منك " تقدم قليلاً وضرب على ركبة الصبي، " الآن استمع إلي رجاءً "

" استمع إليه "، قالت الفتاة.

" ما أريده هو أن ترسم لوحة أو صورة على جلد ظهري، ثم أريدك أن تجعل ذلك الرسم وشماً وبذلك سيبقى دوماً معي ".

" إنها أفكار جنونية ".

" أنا سأعلمك كيف تصنع الوشم، إنه سهل، الأطفال يستطيعون أن يقوموا بذلك ".

" أنا لست طفلاً ".

" أرجوك...... "

" أنت مجنون حقاً، ما هذا الذي تريده ؟ ".

نظر الرسام باحترام إلى عيني الرجل الآخر المتألقة القاتمة الهادئة، ما الذي تريده بحق السماوات ؟ "

" تستطيع أن تقوم بذلك بسهولة ! تستطيع ! تستطيع ! ".

" أتقصد بشأن الوشم ؟ ".

" نعم بشأن الوشم ! أنا سأعلمك عليه خلال دقيقتين ! ".

" مستحيل ! ".

" أتقول أنني لا أعرف ما الذي تتحدث عنه ؟ ".

لا، الصبي من المستحيل أن يقول شيئاً كهذا إن كان أحد يعرف بشأن الوشم يكون – دريولي.

ألم يكن قد غطى بطن رجل بكامله برسم جميل ورقيق لأزهار مختلفة فقط الشهر الماضي ؟.

وماذا بشأن الزبون الذي كان عنده كثير من الشعر يغطي صدره والذي رسم له صورة الدب الوحشي الأمريكي بشكل جميل جداً، جعل فيه الشعر الموجود على صدر الرجل فراء لذلك الدب ؟ ألم يرسم سيدة بدقة متناهية على ذراع رجل والتي عندما تلوي عضلة الذراع تنبعث السيدة إلى الحياة وتقوم بالتواءات مدهشة؟.

" هذا كل ما قلته " تحدث الصبي إليه " إنك سكران وهذه فكرة سكرانة ".

" بإمكاننا أن نأخذ جوسي كنموذج، بورتريه لجوسي على ظهري، ألا أستحق أن أرسم صورة لزوجتي على ظهري ؟ "

" لجوسي ؟ "

" نعم " علم دريولي أن عليه أن يذكر زوجته فحسب، فإذا بشفتي الصبي الثخينتين البنيتين ترتخيان وتبدأان بالارتجاف.

" لا " قالت الفتاة.

" حبيبتي جوسي، أرجوكِ، خذي زجاجة اشربيها كلها، وبعدها ستشعرين بأنك أكثر كرماً، إنها لفكرة مدهشة، لم تخطر ببالي طوال حياتي فكرة كهذه ".

" أي فكرة ؟ ".

" بأنه سيرسم لك صورة على ظهري، هل أستحق ذلك ؟ ".

" بورتريه عاري " قال الصبي، " إنها فكرة مقبولة ".

" ليس عارياً " قالت الفتاة.

" إنها فكرة مدهشة " قال دريولي.

" إنها فكرة مجنونة حمقاء " قالت الفتاة.

" إنها فكرة تنفذ في أي مناسبة " قال الصبي " إنها فكرة بمناسبة الاحتفال ".

قاموا بإفراغ زجاجة أخرى فيما بينهم، ثم قال الصبي، " ذلك ليس جيداً " " لا يمكنني أن أقوم بذلك الوشم، وبدلاً من ذلك سأرسم تلك الصورة على ظهرك والتي ستبقى معك طالما لم تستحم وتغسلها، وإن لم تستحم مجدداً طوال حياتك فإنها ستبقى معك دائماً طالما أنت حي ".

" لا " قال دريولي.

" نعم – وفي اليوم الذي تقرر فيه أن تستحم سأعلم حينها أنك لا تعطي أية قيمة أو أهمية للوحتي، ذلك سيكون اختباراً لإعجابك بفنّي ".

" هذه الفكرة لا تعجبني " قالت الفتاة، " إعجابه بفنك عظيم جداً دون أن يبقى دون استحمام لسنوات عديدة. دعنا نقوم بالوشم، لكن ليس عارياً ".

" إذاً الرأس فقط "، قال دريولي.

" لا أستطيع القيام بذلك ".

" ذلك سهل جداً، أتعهد أن أعلمك خلال دقيقتين، سترى سأذهب وأجلب المعدات، الإبر والحبر. لدي أحبار بألوان مختلفة – ألوان عديدة مختلفة باختلاف لوحاتك، وجميلة إلى حدٍ بعيد ".

" ذلك مستحيل ".

" لدي أحبار عديدة، أليس لدي أحبار بألوان مختلفة عديدة، جوسي ؟ "

" نعم ".

" سترى " قال دريولي، " سوف أذهب وأجلبها ".

نهض عن كرسيّه ومشى بغير ثبات لكن بعزم خارجاً من الغرفة. وخلال نصف ساعة عاد دريولي " لقد أحضرت كل شيء " صاح ملوحاً بالحقيبة البنيّة، " كل الضروريات التي يحتاجها الواشم في الحقيبة ".

وضع الحقيبة على الطاولة، فتحها، وألقى الإبر الكهربائية وزجاجات الحبر الصغيرة ومن ثم أوصل تلك الإبر بالكهرباء و أخذ الجهاز بيده وضغط زر التشغيل، فأصدر صوت ضجيج وبدأ مقدار ربع إنش بارزاً من الإبرة يتحرك بسرعة إلى أعلى وأسفل، ألقى بمعطفه جانباً وطوى كمّه اليسار،

" انظر الآن، راقبني وسأريك كم هذا سهل، سأقوم بالرسم هنا على ذراعي ".

ذراعه كانت مغطاة تماماً بعلامات زرقاء، لكنه اختار بقعة صغيرة نظيفة من الجلد لكي يعرض عمله.

" أولاً ". أختار حبري – دعنا نستخدم اللون الأزرق العادي – وأغمس رأس الإبرة بالحبر......... ثم......... ومن ثم أحمل الإبرة بشكل مستقيم ثم حركها بنعومة فوق سطح البشرة.... وهكذا وبالمحرك والكهرباء ستتحرك الإبرة إلى الأعلى والأسفل وتثقب البشرة فيدخل الحبر داخلها، وهكذا.... أترى كم هذا سهل أترى كيف أرسم صورة كلب صيد سلوقي هنا على ذراعي.....".

كان الصبي مفتوناً بذلك " والآن دعني أتدرّب قليلاً على ذراعك ".

وبالإبرة الطنّانة بدأ يرسم خطوطاً زرقاء على ذراع دريولي.

" هذا سهل " قال، " ذلك يشبه الرسم بالقلم الأزرق والحبر، لا يوجد اختلاف غير أن هذا العمل أبطأ ".

" لا شيء في هذا، هل أنت جاهز ؟ هل نبدأ ؟."

" في الحال "

" هذا هو النموذج ! " صاح دريولي، " تعالي جوسي !".

كان مليئاً بالحماس حينها، يتبختر بالغرفة، يرتب كل شيء كصبي يقوم بالتحضير للعبة مثيرة، أين تريدها أن تكون ؟ أين يجب أن تقف ؟ ".

" دعها تقف هناك، بجانب منضدة التزيين وأن تسرح شعرها سأرسمها وشعرها مفرود على كتفيها ومسرّح ".

" مدهش، أنت عبقري ".

بتردد، مشت الفتاة ووقفت بجانب منضدة التزيين، حاملة كأس النبيذ بيدها، خلع دريولي قميصه ووقف خالعاً سرواله مرتدياً ملابسه الداخلية فقط وجواربه وحذائه وقف يترنح هناك بنعومة من جانب إلى جانب بجسده الصغير القوي، ذي البشرة والشعر القليل تقريباً. " الآن " قال، " أنا لوحة، أين ستضع لوحتك ؟ ".

" كالعادة على مسند اللوحات ".

" لا تكن مجنوناً، أنا اللوحة ".

" إذاً ضع نفسك على مسند اللوحات، هذا هو مكانك ".

" كيف أستطيع ذلك ؟ ".

" هل أنت لوحة أم لا ؟ ".

" أنا لوحة، الآن بدأت أشعر أنني لوحة ".

"إذاً ضع نفسك على المسند، لا صعوبة في ذلك ".

" حقاً، لا يمكن ذلك ".

" إذاً،اجلس على الكرسي من الخلف إلى الأمام فتستطيع أن تسند رأسك السكرانة على ظهرها، بسرعة الآن، حتى أصبح جاهزاً للعمل ".

" أنا جاهز، أنا أنتظر ".

" أولاً "، قال الصبي " سأرسم لوحة عادية، ثم إذا أعجبتني سأقوم بالوشم فوقها ".

وبريشة عريضة بدأ يرسم على ظهر الرجل العاري.

"أي ! أي ! " صرخ دريولي، " وكأن كثيرة أرجل بشعة تمشي مشية عسكرية على عمودي الفقري ! ".

" ابق ثابتاً الآن ! ابق ثابتاً "، عمل الصبي بسرعة واضعاً الرسم فقط بخطوط زرقاء رفيعة بحيث لا تعيق عملية الوشم، كان تركيزه كبيراً جداً عندما بدأ بالرسم والذي بدا أنه حل محل سكره، قام بتطبيق ضربات الفرشاة بوخزات سريعة قصيرة من الذراع حاضناً الخصر وفي أقل من نصف ساعة كان منتهياً من العمل.

" حسناً هذا كل شيء " قال للفتاة،وعاد مباشرة إلى الأريكة واستلقى عليها وغط في نوم عميق، دريولي بقي مستيقظاً، كان قد رأى الصبي يأخذ الإبرة ويغمسها في الحبر، وعندها شعر بوخز حاد عندما لمس ظهره، والألم الذي كان مزعجاً لكن ليس شديداً جداً، جعله لا يستطيع النوم.

و بتتبع مسارات الإبرة ومشاهدة ألوان الحبر المختلفة التي كان يستخدمها الصبي، كان دريولي يسلي نفسه محاولاً أن يتخيل ما الذي حدث على ظهره، عمل الصبي بتركيز مدهش، بدا وكأنه منغمس بشكل كامل بتلك الآلة الصغيرة وتلك الإنجازات غير العادية التي يمكن أن تقدمها، وخلال ساعات الصباح القصيرة وطنين الآلة وعمل الصبي، استطاع دريولي أن يتذكر ذلك عندما خطا الفنان إلى الوراء وقال " انتهيت "، كان ضوء النهار يملأ الدنيا وأصوات الناس التي تمشي في الشارع.

" أريد أن أراه " قال دريولي، رفع الصبي المرآة بزاوية معينة ومدّ عنقه ينظر.

" حمداً لله !" صاح، كان منظراً مذهلاً، ظهره بالكامل من أعلى كتفيه إلى أسفل عموده الفقري كان مشعلاً من الألوان – ذهبي وأخضر وأزرق وأسود وقرمزي، كان الوشم موضوعاً بغزارة كبيرة بدا تقريباً كعجينة.

كان الصبي قد تبع قدر الإمكان ضربات الريشة التي رسم فيها، قام بحشوها بشكل كامل، والطريقة التي استخدم فيها العمود الفقري ونتوء الكتفين كانت مذهلة بحيث بدا وكأنه جزء من ذلك الرسم، ماذا أكثر من أنه استطاع و بطريقة ما أن يحقق – حتى ولو كانت عملية بطيئة – عفوية أكيدة.

بدت صورة الوجه حيّة، كانت تحتوي على كثير من الالتواءات والالتفافات المميزة لأعمال سوتين الأخرى، ليس هناك شبه كبير، بل مزاج أكثر من الشبه، وجه النموذج كان غير واضح، منتشي، والخلفية من حول رأسها تعج بضربات ملفوفة من اللون الأخضر الغامق.

" ذلك مذهل ! ".

" أعجبتني كثيراً " وقف الصبي في الخلف ليتفحّص بشكل حرج، " أتعرف " أضاف، " إنها جيدة كفاية بالنسبة إلي لأوقّع عليها " وثم تناول الجهاز مجدداً، ونقش اسمه بالحبر الأحمر في الجهة اليمنى عند مكان كلية دريولي.

دريولي الرجل المسن كان يقف في حالة من النشوة، يحدق في اللوحة التي في شباك دكان التاجر، كانت تبدو قديمة جداً، كل شيء – كان تقريباً وكأنه حدث في حياة أخرى.

والصبي ؟ ماذا حدث له ؟استطاع أن يتذكر الآن أنه بعد أن عاد من الحرب – الحرب العالمية الأولى – افتقده وسأل جوسي عنه.

" أين منغولي الصغير ؟ "

" لقد رحل " أجابت ، " ولا أعرف إلى أين ولكنني سمعت بأن تاجراً أخذه وأرسله بعيداً إلى " سروت " ليقوم برسم مزيدٍ من اللوحات.

" من الممكن أن يعود ".

" من الممكن أن يعود، من يعرف ؟ ".

كانت تلك آخر مرة ذكروه فيها، وبعد فترة من الزمن كانوا قد انتقلوا إلى " لاهارف " المكان الذي كان فيه المزيد من الغرباء ومزيد من العمل، ابتسم الرجل المسن عندما تذكر " لاهارف " كانت سنوات جميلة فترة مابين الحربين بذلك الدكان الصغير بجانب أحواض رسو السفن والغرف المريحة ودوماً مع عمل كاف ، وفي كل يوم ثلاث، أربع، خمس غرباء يريدون أن يرسموا لوحات على أذرعهم، فعلاً كانت سنوات جميلة جداً.

وبعدها جاءت الحرب العالمية الثانية، وجوسي كانت قد قتلت، ووصل الألمان الذين أفسدوا عمله، لم يعد أحد يريد رسماً على ذراعه بعد ذلك، ومن بعد ذلك أصبح مسنّاً جداً لا يصلح لأي نوع من الأعمال وبيأس كبير عاد إلى باريس متأملاً بشكل غامض أن تكون الأمور أسهل في المدينة الكبيرة، لكنها لم تكن كذلك.

والآن وبعد أن انتهت الحرب لم يعد لديه ممتلكات أو طاقة ليبدأ عمله الصغير مرّة أخرى،لم يكن سهلاً على رجل مسن أن يعرف ما الذي سيفعله، وخاصة إن كان لا يحب التسوّل، إذاً ماذا يستطيع أن يفعل غير ذلك ليستمر في العيش ؟

حسناً، فكر، محدقاً باللوحة، إذاً هذا هو المنغولي الصغير، وكيف بنظرة صغيرة لشيء صغير كهذا أن يحرك الذاكرة، وخلال لحظات كان قد نسي أن لديه وشماً على ظهره، مضى عمر طويل منذ أن فكر بشأنه، قرّب وجهه من النافذة ونظر داخل المعرض، رأى على الحائط العديد من الصور الأخرى وكلها بدت من عمل نفس الرسام.

كان العديد من الناس يتجولون في المعرض كان جلياً أنه من نوع خاص، وباندفاع مفاجئ فتح دريولي باب المعرض ودخل، كانت صالة كبيرة بسجاد أحمر ثخين وكم كانت بحق الله دافئة وجميلة، الكل فيها يتجولون يشاهدون اللوحات وهم وقورون وأنيقون، كل منهم يحمل دليلاً في يده.

وقف دريولي داخل الغرفة أمام الباب ينظر حوله بعصبية يتساءل إن كان باستطاعته التقدم والاختلاط بهذا الحشد الكبير.

ولكن قبل أن يتسع له الوقت لاستجماع قواه سمع صوتاً إلى جانبه يقول :

" ماذا تريد ؟"

بقي دريولي واقفاً.

"إذا سمحت " كان يقول الرجل، " اخرج من معرضي ".

" ألا يسمح لي بمشاهدة اللوحات ؟ ".

" سألتك أن ترحل ".

ظل دريولي واقفاً مكانه وشعر فجأة بغضب كبير.

" لا تفتعل مشكلة " كان يقول الرجل " هيا الآن بهذا الاتجاه " ووضع يده البيضاء السمينة على ذراع دريولي وبدأ يدفعه بقوة باتجاه الباب.

هذا ما كان. " ابعد يديك الأنثويتين عني ! " صاح دريولي، صوته كان واضحاً جداً في القاعة وكل الرؤوس التفتت باتجاه واحد، كل الوجوه مندهلة تحدق بالشخص الذي أحدث تلك الضجّة، جاء الخادم مسرعاً للمساعدة، وحاول رجلان أن يدفعا دريولي خارج الباب، بقي الناس واقفين يراقبون الصراع لكن وجوههم بدت لا مبالية، بدت وكأنها تقول " هذا صحيح، لا خطر علينا يجب أن يهتموا هم به ".

" أنا أيضاً ! " كان دريولي يصرخ ، " أنا أيضاً لدي لوحة من عمله ".

" إنه مجنون ".

" مجنون، مجنون هائج ".

" يجب على أحد أن يستدعي الشرطة ".

وبالتفاف سريع لجسد دريولي بشكل مفاجئ جعل الرجلان يقفزان، وقبل أن يوقفه أحد كان يركض في المعرض ويصرخ. " سأريكم ! سأريكم ! سأريكم ! "

خلع معطفه ومن ثم جاكيته وقميصه، واستدار فأصبح ظهره العاري باتجاه الناس.

" هنا ! " صاح وهو يلهث بسرعة "، أترون ؟ هو هنا ! "

كان الصمت يعم أرجاء القاعة، كلهم وقفوا مندهشين بما كان يفعله دريولي بلا حراك مصدومين وبحيرة ليست سهلة، يحدقون باللوحة الموشومة مازالت في مكانها والوانها المتألقة بقيت كما كانت لكن ظهر الرجل المسن أصبح نحيلاً الآن وأنصال أكتافه برزت أكثر والتأثير الذي لم يكن بالكبير كان قد أعطى اللوحة منظراً مجعداً محطماً.

قال أحدهم " يا إلهي، لكنها ! ".

ثم ازدادت الإثارة وضجيج الأصوات عندما احتشدت الناس حول الرجل المسن.

" إن ذلك واضح ! ".

" إنها طريقة متقدمة، نعم ؟ "

" إن ذلك خيالي، خيالي ! "

"انظروا، إنه توقيعه ! ".

"احني كتفيك إلى الأمام، لكي تتمدد الصورة وتصبح منبسطة ".

" صورة قديمة، متى رُسمت ؟ "

" سنة 1913 "، قال دريولي من دون أن يلتفت ، " في خريف 1913 ".

" من الذي علّم سوتين الوشم ".

" أنا علمته ذلك ".

" والمرأة ؟".

"كانت زوجتي ".

اندفع مالك المعرض عبر الحشود باتجاه دريولي، كان هادئاً، جاداً بشكل كبير، راسماً ابتسامة على شفتيه " يا سيد " قال " سوف أشتريها " لاحظ دريولي اللحم المترهل الذي يغطي وجهه يهزّ عندما يحرك فكه، " قلت سأشتريها منك، يا سيد ".

" كيف يمكن أن تشتريها ؟ " سأل دريولي بلطف.

" سأعطيك مئتي ألف فرنك مقابلها ".

كانت عينا التاجر صغيرة وغامقة اللون، كان حاجباه يرتعشان أيضاً.

" لا تفعل ذلك ! " تمتم أحد الجموع، " إنها تستحق أكثر من ذلك بألف مرة ".

فتح دريولي فمه دون أن ينطق بكلمة وعاد وأقفله مجدداً ثم فتحه مرة أخرى وقال بهدوء " لكن كيف أستطيع بيعها ؟ "

انزل يديه وأرخاهما على جانبيه " يا سيد كيف يمكن أن أبيعها ؟ " وقد تجمع بؤس العالم في صوته.

" نعم ! " كل الجموع المحتشدة كانت تقول، " كيف يمكنه أن يبيعها ؟ إنها جزء من جسده ؟ ".

" استمع " قال التاجر مقترباً،" أنا سأساعدك وأجعلك ثرياً، سوياً سنقوم بترتيبات خاصة على تلك اللوحة، أليس كذلك ؟ ".

راقبه دريولي بعينين هادئتين مترددتين " لكن كيف يمكن أن تشتريها، يا سيد ؟ماذا ستفعل بها عندما تشتريها مني ؟ أين ستحتفظ بها ؟ أين ستحتفظ بها الليلة ؟ وأين ستكون في الغد ؟".

" آه، أين سأحتفظ بها ؟ نعم أين سأحتفظ بها ؟ الآن أين سأحتفظ بها ؟ حسناً، الآن...."

وضع التاجر إصبعه السمين عند أنفه، " يبدو.." قال، " إنني إذا أخذت الصورة سآخذك أيضاً، وهذه خسارة ".

توقف، ثم ضرب أنفه مرة أخرى، " اللوحة لن تفقد قيمتها حتى إن كنت ميتاً، كم عمرك يا صديقي ؟ ".

" واحد وستين ".

" لكنك لست متين وقوي كفاية، أليس كذلك ؟"

أنزل التاجر يده من عند أنفه ونظر إلى دريولي من الأعلى إلى الأسفل وببطء وكأنه مزارع يتفقد حصانه المسن.

" لا يعجبني هذا " قال دريولي مبتعداً، " بصدق تام يا سيد لا يعجبني هذا " وابتعد، وإذا برجل طويل يمد ذراعيه ويلتقطه بلطف من كتفيه، نظر دريولي حوله واعتذر، ابتسم له الرجل وربت بشكل مطمئن على كتفي الرجل العاريتين، بيديه المغلفتين بقفازين بلون كناري.

" اسمع يا صديقي " قال الغريب وهو لا يزال يبتسم ، " هل تحب أن تسبح وتستمتع بضوء الشمس ؟ ".

نظر دريولي إليه، خائفاً جداً.

" هل تحب طعاماً جيداً مع نبيذ أحمر في قصر رائع ؟" وهو لا يزال يبتسم مظهراً أسنانه البيضاء القوية وبينها ومضات ذهبية، تحدث بطريقة إقناع ناعمة وإحدى يديه مازالت على كتف دريولي.

"هل تحب مثل تلك الأشياء ؟ "

" حسناً، نعم " أجاب دريولي ولا يزال حائراً تماماً، " طبعاً ".

" وأن تتزوج بامرأة جميلة ؟ ".

" لم لا ؟ ".

" وخزانة مليئة بالبذلات والقمصان التي صممت لك خصيصاً ؟ يبدو أنه تنقصك الملابس ".

راقب دريولي ذلك الرجل المهذب منتظراً خلاصة الحديث.

" هل ملكت يوماً حذاء مصمماً بشكل خاص لقدمك ؟

" أنت تحب أن يكون لك ذلك ؟ "

" حسناً... ".

" وحلاقاً خاصاً يحلق لك في الصباح ويقص لك شعرك ؟ ".

وقف دريولي مندهشاً

" وفتاة مكتنزة جذابة تجّمل لك أضافرك ؟ ".

ضحك أحد الجموع.

" وجرس إلى جانب سريرك تستدعي به خادمة لتجلب لك فطورك في الصباح ؟ هل تعجبك هذه الأشياء يا صديقي ؟ هل تروق لك ؟

وقف دريولي ينظر إليه بسكون.

" أترى، أنا مالك فندق "بريستول " في " كانز " ، أدعوك الآن أن تأتي معي وتعيش كضيف بقية حياتك في ترف ورفاهية ".

توقف الرجل متيحاً لسامعه وقتاً ليستوعب تلك الفرصة السارة.

" واجبك فقط – هل أشرحه لسعادتك ؟، سيكون في قضاء وقتك على شاطئ في أحواض الاستحمام، تمشي بين ضيوفي، تتشمس، تسبح، تشرب الكوكتيل، أيعجبك ذلك ؟ "

لم يكن هناك جواب.

"ألا ترى – أن كل ضيوفي سوف يكونون هكذا قادرين على الاحتفال بتلك الصورة الساحرة المرسومة من قبل سوتين، ستصبح مشهوراً والرجال سيقولون " انظروا ذلك الرجل الذي يملك عشرة ملايين فرنك على ظهره "، أنت تحب هذه الفكرة، يا سيدي ؟ أتعجبك ؟ "

نظر دريولي إلى ذلك الرجل الطويل بقفازيه الكناريين، وهو لا يزال متسائلاً إن كانت هذه مزحة، " هذه مزحة هزلية " قال بهدوء " لكن هل تعني ذلك بجدية ؟ "

" طبعاً، أعني هذا ".

" انتظر " قاطع التاجر الحديث، " انظر هنا، لوحة قديمة، هنا الجواب لمشكلتنا، أنا سأشتري اللوحة وسأرتب مع الجرّاح عملية نزع الجلد من على ظهرك، وبعدها ستكون قادراً على المضي في طريقك وتستمتع بالأموال الكثيرة التي سأعطيك إياها من أجل اللوحة ".

"بدون جلد على ظهري؟ ".

" لا، لا، من فضلك ! أنت أسأت الفهم، سيضع لك الجرّاح قطعة جديدة على ظهرك بدل القديمة، ذلك سهل ".

" هل تستطيع فعل ذلك ؟ ".

" لا شيء في ذلك ".

" مستحيل ! " قال الرجل ذو القفازات الكنارية، " هو مسن جداً ليتحمل مثل تلك العملية الجلدية الصعبة، سوف تقتله، إنها ستقتلك يا صديقي ".

" ستقتلني ؟ ".

" بشكل طبيعي، لن تعيش، الصورة فقط سوف تنجو ".

" بحق الله ! " صاح دريولي ، ونظر مذعوراً في وجوه الناس التي كانت تراقبه وخلال الصمت الذي تلا ذلك، تكلم رجل آخر بشكل واضح من خلف الجموع، سمع يقول: " ربما إن دفع أحدكم مالاً كافياً لهذا الرجل المسن، من الممكن أن يقدم على قتل نفسه في هذه البقعة، من يعلم ؟ ".

ضحك الناس ضحكة نصف مكبوتة، حرك التاجر قدميه على السجادة بصعوبة، وبعد ذلك ربتت اليد ذات القفازات الكنارية على كتفي دريولي مجدداً. " هيا " كان يقول الرجل مبتسماً ابتسامة عريضة.

" أنا وأنت سوف نذهب ونتناول عشاءً لذيذاً وبإمكاننا أن نتحدّث مطولاً ونحن نأكل، ما رأيك في هذا ؟ هل أنت جائع ؟ ".

راقبه دريولي مقطباً حاجبيه، لم يعجبه ذلك الرجل برقبته الطويلة اللينة، ولا طريقته في إمالتها إلى الأمام حين يتحدث إليك، بدا كالأفعى .

" بطٌ مشوي ونبيذ فرنسي فاخر " كان يقول الرجل.

لقد اختار كلمات ذات نكهة غنية مميزة، قام بترطيبها بلسانه " وربما سوفل أوكس مارونز خفيف ومُزبد ".

تحول نظر دريولي عالياً باتجاه السقف، شفتاه أصبحتا رخوتان ورطبتان، أحدهم استطاع رؤية ذلك الرجل المسن الفقير واللّعاب يسيل من فمه.

" كيف تحب أن تكون بطتك ؟ " تابع الرجل، " هل تحبها بنيّة كثيرة ومقرمشة من الخارج، أو أن تكون.........".

" سآتي " قال دريولي بسرعة، و أمسك قميصه وسحبه بحدة فوق رأسه، " انتظرني سيدي سآتي " و خلال دقيقة كان قد اختفى خارج المعرض مع زبونه الجديد.

لم يمض أكثر من أسابيع قليلة حتى عُرضت لوحة لسوتين للبيع في " بوينس آيرس "، كانت لوحة لرأس امرأة، مرسومة بحالة غير عادية، بإطار جميل وورنيش ثقيل.

ذلك – لأنه وفي الحقيقة لا يوجد فندق في كانز كلها يدعى "بريستول " – سيجعل كل واحد يتعجب ويسأل الله أن يمنح الرجل المسن الصحة، ويتمنى بصدق أن يكون المكان الموجود فيه الآن فيه فتاة جذابة مكتنزة تعتني بأظافره وخادمة تأتيه بالفطور إلى سريره في الصباح.

الكـــــادود

....

❑ محمد رشيد الرويلي*

كـان يحبّ هذا اللقب، ويحب أن يُنعتَ بـه دائمـاً، ويكره اختصاره، وكـان كلمـا نـودي بـه يرفع طاقيته عالياً، ويزيدها انحناءً عندما يكون المنادي فتاةً جميلة.....

قالوا لـه: ألا تمل من الكد، نراك دائماً من ساقية إلى أخرى، ومن حقل إلى آخر؟! إلى متى تظل تمشي، وتدور بالشمس والبرد والمطر؟! قال: هي مهنتي، خلقني الله كي أراقب من يهمل زرعه، ويهدر المياه التي أنعم الله بها علينا.... فلا تلوموني إن قسوت على بعضكم.....

صمت قليلاً، ثم قال: ألا تكدّون أنتم؟! قالوا: بلى، ولكن من أجل عيالنا، وأنت لا عيال لك.

ضحك صالح طويلاً، ثم قال: سيكون عندي عيالٌ قريباً إن شاء الله....

نظر الفلاحون إلى وجوه بعضهم، ثم قال أحدهم مستفسراً:

ـ هل ستجلب العروس من المدينة؟

رفع رأسه عالياً، وقال مشيراً بسبابته إلى الأرض:

ـ لا .... إنها من هنا.

ـ وهل نعرفها؟

ـ تعرفونها جيداً.

ـ دُلنا عليها يا صالح.....

ـ ما آن الأوان بعد.......

لم يكن صالح من الذين يركضون وراء الفتيات لهواً، أو يقتنص الفرص للإيقاع ببعضهن... العديدات منهن أحبوه، لأنه شريف ووسيم وثري، وكم من محاولة قامت بها بعض الفتيات لإغوائه، لكنه كان عفيفاً، لا ينظر إليهن، ولا يمسّ واحدة منهن.... كن يجتمعن أحياناً عند حوض الماء يغتسلن، ويغسلن الثياب أو الصوف، وكان عندما يلمحهن يهرب، ويمشي في طريق آخر محوقلاً.

---

* قاص من سورية.

قال له صاحب المشروع الحاج عبد الله، مدركاً حسن سلوكه وسمعته العطرة:
اختر يا بني الفتاة التي تهوى، فمهرك وتكاليف زواجك عليّ.....
أمسك صالح يد عبد الله محاولاً تقبيلها، فأبعدها عنه قائلاً:
ـ استغفر الله يا ولدي..... ما سأقوم به هو جزء من واجبي تجاهك..... توكل على الله وافعلها، أريد أن أفرح بك يا صالح......
ـ إن شاء الله يا عماه.
قرر صالح أخيراً أن يرتبط بشريكة العمر، التي سلبت لبّه.... تلك الفاتنة الشقراء المكتنزة، التي يتسابق العشاق إلى قلبها دون أن تأبه بأحد.... إنها عائشة.... كانت تهوى الكادود، وتحب أن تلعب بمشاعره وأحاسيسه، فتتظاهر له بعدم الاكتراث، وكان الكادود كجمر الغضا في توقده..... يحرق الأخضر واليابس، ويزد اشتعالاً مع كل نسمة أو آهة.... أخذ يبالغ في زينته كلما توجه إليها.... وعندما لاحظت تعلقه بها قالت بنزق:
ـ قل لي أيها الرجل ماذا تريد مني؟
أجاب متذللاً:
ـ أريدك على كتاب الله وسنة رسوله.
قالت وهي تداعب ظفيرتها:
ـ لكن مهري غالٍ.
أجاب بشموخ بعد أن بر م شاربيه:
ـ من يطلب الحسناء لم يغله المهر..... قولي كم يريد والدك؟
ـ لا أدري.... لكنني أريدك أن تثأر له من أحمد الحسن حتى أوافق أنا.
ـ أبشري.... سأحرمه من المياه، ولن أعيدها إليه، حتى يسارع إلى أبيك، ويقبل يده معتذراً.
ـ لكن أحمد ليس هيناً يا صالح؟
ـ أتريدين أن أجعله يقبّل يديكِ أيضاً؟
ـ لا.. لا أريد أن أرى وجهه القبيح.
ـ إذن اطمئني، لأجلك تهون كل الصعاب.
لم يمض يومان إلا وكان أحمد الحسن حملاً وديعاً، يمدّ رقبته أمام أبي عائشة، يطلب العفو والمغفرة.
قال له صالح بحدّة:
ـ هذه آخر مرة أسمح لك بالتطاول على أبي عائشة أفهمتَ؟
ـ حاضر يا بيك..... هذه آخر مرة.
كان العرس كبيراً، والدبكة عامرة، شارك فيها معظم الفلاحين والفلاحات، وعيون الشباب ترمق صالح وعائشة بحسد وغيرة... لقد كانت جميلة الجميلات، تبعث الحياة في الأجساد الميتة، وتوقد الحرائق في الماء.....
وزّع الحاج عبد الله مئات الليرات على من شارك وأحيى عرس صالح، وكان يذبح كل يوم خمسة خراف على مدى ثلاثة أيام احتفاءً بهذا الحدث الكبير....
نهل صالح من عسل اللذة حتى أتخم، وكانت عائشة تلد له كل عام ابنة جميلة..... وضعت له أربع بنات، لا أحلى منهن ولا أجمل.... لم يكترث بهن صالح كثيراً، وكان كلما عبس في وجه عائشة تقول له:
ـ إنها بيد الله يا صالح، وليس بيدي.... والله لو كان علي، لوضعت لك كل عام ولدين ذكرين.
ـ كنت أريد يا عائشة منك ولداً واحداً يحمل اسمي، ويكمل المشوار مع الحاج عبد الله، الذي غمرني بحبه وعطفه وحنانه، كنت أريد ولداً ليقال لي (أبو فلان) وليس (أبو فلانة)....
ـ يا صالح هل باليد حيلة؟!
ـ نعم، وسترين......
لقد قرر صالح البحث عن امرأة أخرى..... حاول الحاج عبد الله أن يثنيه عن قراره، مذكراً إياه بأحاديث عديدة عن فضل تربية البنات دون جدوى....

لم ينتظر صالح طويلا.... لقد وقعت عيناه على فتاة بعمر الورد، زلت قدمها، فوقعت في الساقية، وأخذت تستغيث.... أنقذها، وأخذ يملي عينيه بإبداع الخالق..... سمراء، واسعة العينين، مكتنزة الشفتين، مستديرة الوجه، وثابة النهدين، متناسقة الجسد.... رأى صالح ما خلفه الماء في مفاتنها، فالتهب قلبه، وشلت حركته.... سألها بتلعثم:

ـ من أنت أيتها الجميلة؟ لم أرك من قبل؟

ـ أنا شمسة ابنة الفلاح أحمد الحسن....

ذهل صالح، واستشعر بالذنب، فاعتراه الخجل لما فعله بأبيها، قائلاً:

ـ لم أكن أدري أن أحمد لديه ابنة ساحرة إلا اللحظة.

ـ هل تتزوجيني يا بنت؟!

ـ ومن من البنات من لا تتمنى أن تكون زوجتك؟!

ـ لكنني متزوج يا شمسة؟!

ـ أعرف أنك متزوج من عائشة. سأكون الثانية إذا رغبت.

ـ سنرى..... سنرى....

لم تمض أيام إلا وكان حب شمسة يلهب فؤاده ويقض مضجعه... أخذ يتقرب كثيراً من أبيها، وكان أبوها يستغرب ذلك.

قال له بتذلل:

ـ أقسم لك بالله لم أعترض طريق أبي عائشة منذ أن طلبت مني ذلك.....

ـ لا يهم يا أحمد، وأنا آسف لما سببت لك من إزعاج....

ـ لا تأسف، فأنا أحبك، وأتمنى أن تدوم المحبة بيننا....

ـ إذا كنت تتمنى ذلك يا أحمد، فلي طلب عندك أرجو أن تحققه لي.

ـ اعتبر طلبك محققاً يا صالح بيك.....

ـ أطلب يد شمسة منك على كتاب الله وسنة رسوله، سكت أحمد، ولم يحر جواباً.... يعرف أنه متزوج ولديه أربع بنات، ولا يريد أن تكون ابنته ضرةً على عائشة، ولا يحب أن تبعث العداوة بينه وبين أبي عائشة مرة أخرى.....

ـ مالك يا أحمد؟ هل أفهم من صمتك أن طلبي مرفوض؟

ـ لا.... لا أبداً، ولكن الشرع يؤكد على أخذ موافقة البنت قبل زواجها.

ـ وأنا لا أخالف الشرع أبداً شاورها في الأمر.

ـ وهل ستطلق عائشة؟

ـ لا.. لا أبداً ستبقى عائشة على ذمتي، وستكون ابنتك هي الثانية، ماذا يضيرك؟

ـ لا يضيرني شيء إن وافقت ابنتي.

اقتربت شمسة من أبيها قائلة:

ـ أنا موافقة يا أبتي.

ـ إذن سنسرع إجراءات الزواج.

في غضون ثلاثة أيام كانت شمسة في أحضان صالح آمرة ناهية، وذوتْ عائشة كوردةٍ بريّة مقطوعة....

لملمت ثيابها لترحل إلى أهلها، وخرجت باكية، فصاح بها صالح:

ـ إلى أين يا امرأة؟!

ـ إلى أهلي، فلا مكان لي هنا.

ـ من قال لك ذلك؟! ارجعي، وستبقين الكبيرة والأميرة، ولن يجرؤ أحد المساس بك، فأنا لم أطلقك، ولن أفعلها.....

رجعت عائشة إلى غرفتها مخذولة أمام نظرات شمسة الشامتة، وعندما شعر صالح بأن شمسة تلمز وتغمز بها قال للحاج عبد الله:

ـ أريد يا عماه غرفة ثالثة، غامزاً إياه.

ـ كما تريد يا صالح، أراك غير سعيد بالثانية.

أدركت شمسة وقتذاك أن صالحاً جاد في الزواج من ثالثة، فهدأت اللعبة، وأخذت تتودد إليه، وتتقرب من عائشة، فأصبح صالح ينام ليلة عند عائشة، ويوماً عند شمسة، وكان صارماً في التعامل معهما، مهدداً إياهما بالثالثة....

كانت شمسة حريصة على كسب ود صالح، لكنه صد عنها عندما وضعت البنت الرابعة.....

علا صوت خارج الدار ينادي صالحاً فهرولت شمسة:

ـ صالح بيك، مرعي الحسن يريديك.

ـ ما به هو الآخر؟

ـ لست أدري، أرسل ابن أخيه إليك يستعجلك بالمجيء إليه.

ـ أنا ذاهب إليه، وسأعود بعد قليل.

تأمل صالح وجه مرعي الحسن، فهزّ رأسه ألماً كان مصفراً، شحوب الموت يجلله... عندما رأى صالحاً ابتسم ابتسامة صفراء، وتشبث بطرف ردائه، وقال كلمات متقطعة:

ـ أوصيك بابنتي الوحيدة /قطنة/ بعد موتي، أرجوك اعطف عليها وارحمها، وإن شئت تزوجها، لأموت مرتاحاً....

ـ توكل بالله يا أخ مرعي، و ثق تماماً بأن قطنة لن تكون وحيدة منذ الآن......

أراد مرعي أن يشكره، لكن عبارات الشكر يبست في حلقه، فابتسم له ثانية، وأمال رأسه مسلماً روحه إلى بارئها.....

بعد مراسيم الجنازة والدفن والعزاء التي أقامها صالح له، قال لمن حوله:

ـ اسمعوا جيداً: بحضور عدد من الرجال أوصاني المرحوم بابنته قطنة، وهي منذ الآن زوجتي على كتاب الله وسنة رسوله.

فوجئ الجميع بقرار صالح، وأيقنوا أن الزواج قريب منذ أن رأوا العمال يبنون له غرفة ثالثة في ساحة داره الواسعة.

وما هي إلا أيام حتى انضمت قطنة إلى امرأتيه عائشة وشمسة.... قال لهنّ وهو يبرم شاربيه:

ـ الغرفة الرابعة ستبنى عندما يدب الخلاف بينكن، وإذا بلغ بكن العجز عن إيقاف طابور البنات، وإسعادي بولد ذكر.....

عندما بلغ عدد بناته اثنتي عشرة بنتاً ولا ذكر بينهن، قال له أحد الفلاحين المتملقين:

ـ لن تنجب لك الولد إلا /فطيم بنت سويلم/ عليك بها، فهي ما زالت شابة جميلة وقوية وشجاعة، صارعت ذئباً، فقتلته بعد أن فتك بأبيها.....

قال صالح لزوجاته الثلاث:

ـ إنها الوحيدة القادرة على إنجاب الولد، وأنتن تعرفنها جيداً.... لا تجرؤ امرأة في القرية على تحديها.....

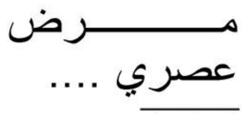
في نهاية الموسم كانت الغرفة الرابعة قد بُنيت، وفرشت، وتهيأت لاستقبال قاتلة الذئب.....

لقد كانت (بعبعاً) مخيفاً، لم تجرؤ زوجاته على المساس بها.

وما أن مضت تسعة أشهر حتى علت الزغاريد، وملأت الأهازيج جوّ القرية... نحرت الخراف، وزغرد الرصاص طويلاً... إنه يوم الفرح، فقد جاء المولود الذكر إلى الدنيا.... لكن الفرحة لم تدم طويلاً.... جاء الطفل (منغولياً) مشوهاً.....

تملك الهم صالح، فغدا يحدث نفسه عندما يسير، ويتعثر كثيراً، فيهوي تارة في الساقية، وتارة أخرى على الأرض، وأصبح لا يقوى على الكدّ فساءت حاله ولم يستجب لنداءات الحاج عبد الله لأن يرتاح من عناء العمل....

كثرت الأحاديث والأقاويل والهمز واللمز، وقيل أنه لما سمع تشفي زوجاته به، رمى عليهن الطلاق قبل أن يرحل عن الدنيا ومن فيها.....



□ عمر الحمود *

لم نكن نعرف الأمراض النفسيّة!.

وإن سمع أحدنا بها، يرفع يديه حتى ترى إبطيه، ويتضرع إلى الله: إلهي احفظ علي عقلي وديني، ولا تدفعني إلى طبيب يداويني....

أما الأمراض الجسدية، فتعالج في مشفىً حديث، تحضر جناح لنا فيه، يتسابق الأطباء فيه لخدمتنا.

ولا نراجع الأطباء في عياداتهم الخاصة، فبإشارة منا تحضر كوادرهم إلينا إن وخزنا وجع.

واليوم صاحبنا عيادات الطب النفسي!.

لم يعد الكتمان والخجل ينفع بعد إصابات بين الأطفال والشباب وحلول ركود اقتصادي، أوقف فعاليات، وشل مصالح.

ابتدأت الإصابات بمرض طالب أوفِدَ للدراسة، وأذهله طغيان الحياة المادية، لم يجد فيه عيشة هنيّة، فأوجعته غربة في مدينة بعيدة، وأرقه ليل في مساكن مضغوطة، وتشاءم، وامتطته عقدةٌ نفسية، روضت ملكاته العقلية، وحققت خللاً فيها،

فأرهقه انفصامٌ في الشخصية، وعاد إلى البلدة ليتخيّل نفسه نبياً ينشر العدل في الأرض، أو يتخيّل نفسه قائداً عسكرياً، يركع العالم بين يديه.

تلاه مرض شابة، انهارت بعد وسواس قهري.

وتوالى المرضى والمبتلون بعقدٍ نفسية.

هذا تعذّبه المازوخيّة، ويستمتع بما يؤلمه.

وهذه تصارع الدونية وإحساسها بأنها أدنى مرتبةً من الآخرين، وتكيف سلوكها على هذا الاتجاه.

وعلى مقربة منها ضحية للإثمية، تعتدي على من حولها.

ووشمت الساديّة هؤلاء، فألموا غيرهم بلذة.

---

* أديب من سورية.

وتعاظر النرجسية ذاك، فأحب نفسه حباً متعالياً، فتكبر، وتجبر.

ويشتبه بإخوته، فقد نخرتهم أعراضٌ تنبئ عن أمراض نفسية مختلطة بأمراض جسدية.

ويطول الحديث عن بقية طائشة، تشعر بعدم الانتماء إلى المجتمع، وتسفح أعمارها على أرصفة الشوارع وكراسي المقاهي، وتميل إلى العنف والخلاعة.

وكان تأثير الأطباء على المرضى كتأثير محاريث في أرض صخرية.

تعاون معهم أفراد، وصدتهم جماعات، تمردت على جلسات العلاج، وتجردت من الحاضر، ولاذت بأفكار وذكريات وخواطر، وضاعت في سراديب التشتت والاغتراب.

فزعنا!.

ولكثرة مشاغلنا، فتحنا نوافذ بريدنا الإلكترونية، وشاورنا مستشارين مؤتمنين على أسرارنا، جالسوا أطباء غزيري المعرفة، كثيري التجارب، لا يخشون في الطبّ لومة لائم، درسوا هذه الظاهرة، والتقطوا إشارات غامضة، تبعث الأسى، فالأمراض النفسية أنواع، تتشعب إلى درجات وحالات ومراتب، وأوصوا بتوفير مرشدين ومهدئات فعالة ومركبات تعزز المناعة، وحذروا من انحدار فاقدي التكيف الاجتماعي وحاملي العقد النفسية الكامنة، فهم على الحدّ الفاصل بين الصحة وبين المرض.

واستمع المرشدون للمرضى، نصحوهم بكلمات حسنى، وعاملوهم بطريقة مثلى، ولم تبرق شرارة توقد جذوة الأمل. يسرنا مراقي الرفاه، ورفعنا مستوى الترف، وفرنا لذيذ النعم، ونشرنا الخضرة والطيب، وزدنا مواسم الأعياد، ولم تكبر بيادر الفرح، ولم تحلق في فضائنا طيور السعادة.

وصارت حبة الفاليوم أو حبة مضاد الاكتئاب تعطى كما تعطى حبة تسكين الصداع.

وجرت ريح المرضى بما لا نشتهي، ونأت عنا مرافئ الأمان!.

تأزمت حالات، فبعد مخارز النعاس الدائم والإرهاق، حلت خناجر القلق وتقلب المزاج.

وجن بعضهم، آذوا أنفسهم، وآذوا غيرهم.

واضطر ذووهم للاستغاثة بالراقدين تحت القِباب والتعوذ من شر ما خلق، وذرا، وبرأ، ومن عين الإنسان ونفخ الجان وهمز الشيطان، ومعالجتهم بمناقيع سدر وأعشاب ورقىً شرعية، أو عند مشعوذين أبالسة!.

عرضوهم لضرب مبرح، وعزلوهم في خلاء موحـ .، وظلت أعماقهم عصية على الانفتاح، فصفق وراءهم الصغار، وتحاشاهم الكبار، ودعوا لهم بالميتة السوية.

وتصدرت ابنتي صحائف الموتى، انطفأت شعلتها بعد أن ذبلت، وزهدت، ورأت القصر جحراً وليونة الحرير خشونة حصير، وأعدت مدفنها بيديها بعد نوبة بكاء، وكأنها راحلة بعد هنيهات، دفنتها بسرعة، إكرام الميت دفنه، وطواها النسيان بسرعةٍ أكبر، وليهلك كل ما يزعزع مكانتي، فالحيّ أبقى من الميت.

وطاعنٌ في المرض، عادته الأدوية، فخاض حرباً بغيضة مع الألم، وكان ميداناً لانتكاساتٍ فاجعة، وعزّ الموت عليه. وهذيان المرضى كشف الستار عن تخريب القيم النبيلة!.

رشاوىً دفعت لتسليك مصالح، وسرقات سرقت لزيادة أرباح.

اعتداءات نفذت لإبعاد خصوم، وأعراض انتهكت لإشباع شهوات.

ومكائد لو نشرت لثارت مشاكل تخلعني من مركزي، ولو كنت نجم زماني!.

وأطلقت مردة مخاوفنا من قماقمها، حين لاحظ المرشدون جنوحاً أخلاقياً لدى فئة من أولادنا، تعاطت ممنوعات وعلاقات جنسية منحرفة، وعزفت عن الزواج.

وخلال سعينا الحثيث وجهنا مناشدات إنسانية عبر المسالك الرسمية والشخصية.

وأشرعنا بواباتنا لسادة الأطباء وأئمة المشتغلين بعلوم النفس من منظمات صحية عالمية، بذلنا لهم كرمنا المعهود، فرشنا الأرض جماناً تحت أقدامهم، وأجلسناهم على سرر موضونة، في فنادق تنعم بمغتسل بارد وشراب، وتتباهى بنجومها الخمس، وفوضنا الأمر لهم، فمجيئهم فرصة ذهبيةٌ، تستر أبناءنا بلباس العافية.

وسمعنا جعجعة، ولم نرَ طحيناً!.

خانتنا القدرة على الصبر، فدعونا فريقاً طبياً عالي التخصص، يشرف على مصح نفسي أجنبي، يعالج بآليات التداعي الحر والموسيقا والعقاقير، أو بجراحةٍ عصبيةٍ دماغية، أو بغيبوبةٍ أنسلونية، وهذا ما نكرهه، ولو جرت فيه أنهار الكوثر!.

خذلنا سراب وعوده!.

ولو نصرنا لنهض مصحٌ نفسي يجاور البلدة.

أرسلنا أبناءنا إلى الخارج مرغمين.

وأينعت رؤوس بعضهم، وحان قطافها بانتحار.

وامتنع آخرون عن تناول الدواء والطعام، وفي لحظة يأس عولجوا بصدمة كهربائية مسبوقة بتخدير ومرخيات عضل، فتركت خلوعاً وبلادة وضعف ذاكرة.

والتباين بين بيئة الأطباء وبيئة المرضى وسع الهوة بينهما، ولم يبرعوا في قراءة ما يجول في نفوس المرضى.

ونفثت شائعات سمومها، ووصفت المصح بالمقصلة والمحرقة والمقبرة ومخبر التجربة.

أمسى المرضى رهائن لها!.

ونفروا من المصح، ورجع كثيرون منهم أشباحاً تتخبط كالهوام، أو جثثاً مشرحة.

ونطق أحدنا بما قل، ودلّ: منح جائزة كبيرة لملاح يوجه سفينة النجاة.

وهرول أفراد وجمعيات وجامعات دارسة من الغرب والشرق، ومن الشمال والجنوب.

اطلعوا على مسالك حياة المرضى، ودوافع سلوكهم، وتتبعوا عوامل الوراثة والقدرة على التجريد والمحاكمة، وراقبوا الانفعالات والتعابير والأصوات.

ونشطت الأبحاث، ولم تكن قطوفها دانية، والداء جامح، ينعت بوباء العصر، ويهيج العبرات، ويفرق الجماعات!.

وانطوينا لهموم ربضت في داخلنا، وتجرعنا مرارة، جعلت رؤوسنا متألفة، وقلوبنا متخالفة!.

وتهنا في ظلمات العجز، ولم تتوهج كواكب نهتدي بها، فتدنى تركيزنا، وتجرأ المنافسون علينا، شاركوا في خلعي والتضييق على جماعتي، فعدنا إلى أبنائنا قبل أن يخطفهم الجنون أو الموت.

التم شمل أسرنا، وقاسمنا أبناءنا الحلو والمر، تبادلنا مشاعر غابت عنا، عشنا حميمية، لامست أرواحهم، وأنعشتها بعد الخواء، باحوا بمكنونات صدورهم، وارتوت قلوبهم العطشى، فاستراحت جنوبهم المتعبة، واطمأنت نفوسهم المضطربة، واستثمروا أوقاتهم بالمنافع، فزينت إمارات العافية عدداً منهم، وحظي الآخر بالشفاء، ولم نلحظ إصابات جديدة!.

□□

طريق الريحان ..

□ محمد سعيد ملا سعيد *

في حضرة المكان:

كان خواءً أخرس يتلبسني في عصر ذلك النهار الخريفي، المكفهر السحنة، حيث تحتجب الشمس خلف غيوم رمادية مغبرة، والحياة حولي تضج بالسكون اللامبالي، استنشق الهواء زفيراً وشهيقاً في متوالية روتينية بعيداً عن أي تفكير أو حس وجداني، إنه الخواء ولا شيء سواه، أجتره صعوداً وهبوطاً في تجليات اللحظة.. وحواسي؛ أذناي لا تريان وعيناي لا تسمعان، لي صيوان ومحجر أبيضين.

وأنا جالس في ساحة الدار (الحوش المفتوح على القرية) بجانب الجدار، وقد فرشت لي زوجتي الثانية بساطاً ووضعت مخدتين على طوله.. متكأ ممدد الرجلين متلفعاً بلباس المنزل الفضفاض، أنا الرجل الستيني الجليل القدر، والأب لدزينة أولاد من زوجتين.. المستمر في عطلة الخريف، كنت أتماهى في لحظة شيقة، ممتلئة بالأنا المضخمة، وأمامي عدة المتة أرشف منها كأساً بعد كأس،

وأدخن لفافات رفيعة أصنعها بيدي.. وسجادتي أمامي. وعلى مقربة مني على حين غرة سمعت عيناي أزيز دبور يجول محلقاً ماراً أمامي، يبحث له عن ثقب في الجدار ليستوطنه محتلاً وينشئ مستوطنة، إنه أمر فطري يفعله هذا الكائن، أن يبحث في أوان الخريف عن عش ينشأ فيه خلايا ويضع بيوضاً ويتكاثر، إنه يمارس دوره الغريزي.

في الحقيقة؛ لم يمر ذلكم التفكير بخلدي آنذاك، حين دخل ثقباً في الجدار العالي ـ وما أكثر الثقوب والشقوق المتوضعة على ارتفاعات مختلفة في الجدار المبني من اللبن والطين ـ صال وجال قليلاً حول فتحته، وخرج يثب يبحث عن ثقب آخر، طار ثم حط على فتحة الثقب ودخله، ثقب موجود على ارتفاع ثلاثة أذرع وأكثر، حط قريباً من أعلى فتحة الجدار، ولعب قرناه الاستشعار يكتشف المكان، هدأت اهتزازات جناحيه عن الأزيز، وولج الثقب.

كان الدبور ضخماً، بطول بلحة، مبرقع اللون، يغلب على لونه الكستنائي، اللون البني الأحمر، الوجه أصفر والأجنحة شفافة بنية مصفرة، والحافة الخلفية لحلقات البطن صفراء، إنه يكثر في أواخر الصيف

---

* قاص من سورية.

وأوائل الخريف، يهاجم خلايا النحل ويتغذى على صغاره وعلى عسله، متطفلاً على كد الآخرين، إنه شرس ولدغته مؤلمة، ولديه فكين قويين إذا عض.

إن تباهيه بألوانه يغيظني، الأحمر والبني والأصفر المسود، وبطنه ذي الحلقات المتحركة في بندول متوالٍ، يتماهى بالتماعات أجنحته الشفافة وصوت أزيزها.. فيجعلني أنفر منه.

في لحظة ممطوطة نشطت آلاف مؤلفة من خلايا دماغي في تناوبات تيارات مد وجزر صاخبة، وعلى حين غرة امتلأت بعدوانية صارخة ـ من حيث كنت في حالة خواء شبقي وإذ بي أدور متوتراً في عدوانية هائجة ـ وبدأ عقلي يستحضر آفاق التجارب والخبرات في إيحاء مجتر، بإيجاد حلول لمعالجة عدوانيتي المتعاظمة.

تشنجت عضلاتي وتقرصت أسناني، فقفزت من مكاني، حملت الخرقة المركونة بجانبي ـ التي أتمخط بها ـ وسرت لأسد الثقب عليه وأحشره هناك، وقبل أن أتقدم خطوة ـ خطر لي أن أحبسه ـ فحملت كأس المتة وأفرغتها على أن أضعها على فم الثقب، وحين خروجه سيكون مأواه الكأس، سأسدها بكفي، وسأجرعه مر العذاب.. سأسكب عليه ماء المتة الحار، سأقص جناحيه وأحرقهما بعقب سيجارتي، سأشذب قرنيه، سأقطع حلقات بطنه وأعفصها..

علي أن أسد الكأس عليه بيدي أولاً، ومن بعدها سأسدها بالخرقة.. حين تقدمت؛ رأيت أن الثقب عالٍ بعض الشيء، رجعت خطوة وحملت المخدتين ووضعتهما فوق بعض، وصعدت فوقهما لأطاله، ثم سددت الثقب بالكأس وانتظرت خروجه الميمون.

حين كان الدبور يجول في داخل الثقب، وذهبت سريعاً لأسده بالكأس، وقع الشماخ عن رأسي من قفزي، فبانت صلعتي وجلدها الأبيض الذي لم تمسه الشمس أبداً، ورأيتني مسمراً على الجدار ممسكاً بالكأس، معربشاً، واقفاً على طولي ممتطياً المخدتين.. وقد تهدجت أنفاسي وجحظت عيوني.

وطال الوقت، ثوان ودقائق ويدي ممددة على طول الجدار، مرفوع الرأس عيني على الكأس، لمحت زوجتي الأولى (التي تعاندني وتقف لي على نأمة، هي المتشفية الممتلئة مني) فقزتي كأن لسعاً أصابني، أهجم على الجدار بحركة غير متوقعة، ركضت إلي بعد أن وضعت ما في يدها متعجلة ملتاعة، وحين وصلت وشاهدتني ملتصقاً بالجدار، استفسرت قائلة: أرعبتني بحركتك، بالله ماذا أنت فاعل؟ فقلت لها الأمر.. تبسملت وقالت مستهزئة: أخيراً هاأنت تضع عقلك مع حشرة، هذا ما وصلت إليه، عاتبتني بطريقة مواربة، فنهرتها وقلت: اسكتي ودعيني. لابد لي من إخراجه وقتله.. وعلى نبرات صوتها وصوتي، جاءت الأخرى التي تودني، وهونت من الأمر، وقالت بلطف: يا حجي لابد من قتله والقضاء عليه، فقد هجم على خلايا نحلنا مراراً.

ثم أتى الأولاد تباعاً، والبنات تجمعن، وأتت الكنة ليروا ما أصابني أو ما أنا فاعل.. أو ما جرى لي وما سيحصل من بعد.. يضربون كفاً بكف متعجبين ساكتين.

طال الوقت بين الانتظار والعناد، ولم يخرج الدبور من مكمنه، تخدرت يدي من مداها عالياً، على الرغم من تبديلها بالأخرى بين الآونة والأخرى، ممسكة بالكأس على فوهة الثقب، وقوفاً تجاه الجدار بترقب حذر، طال الوقت وأخذ في مجرى التململ، ولكن لن أوهن ولن أحيد، إنه يعاندني ويتحداني، وأنا لن أرضى أن أنهزم دون النصر، لا وألف لا، وأنا خير العنيدين، الجميع؛ الزوجتان والكنة والبنات تجمعوا لفض الاشتباك، ولكن لا؛ لن أترك مكاني قبل أن أتصيد هذا الدبور اللعين.

قالت الكنة: أتعتقد أنه ما زال فيه؟ ألا يمكن أنه دخل وخرج من الطرف الآخر..

صاحت الزوجة الكبرى: أمتأكد أنه في هذا الثقب؟ أم يتهيأ لك!.

قلت: لقد تهيأ لي؟ إنه دخل هنا، ولا يزال هنا.. وأنا بانتظاره ولن أبرح. فدعوني وإياه. أما أنا أما هو!. فإذا كان! سيخرج حتماً، لم يمض الوقت كثيراً بعد، وأنا لا أقضي وقتي وجهدي وعنادي دون طائل. ولا مرة كنت أحس بالانتظار دون انتصار، وأنا ثابت على موقفي الصمودي إلى الأبد.

مداخلة واستطراد:

بعد سنوات عجاف، وبعد أن تقاعدت من العمل، وحمل الأولاد مهام البيت وأعمال المحل لبيع الخردوات، قعدت بالبيت،ثم للتسلية بدأت أربي بعض الأغنام والماعز، وبدأت أسرح بهما في الجوار على الهضبة والسهل الباقي عن الاستثمار الزراعي، فقد ترجلت عن صهوة الحل والربط، فبعدما تكفل الأولاد بكل شيء أصبحت كمالة البيت لا يحل ولا يربط..

أما الآن؛ فقد أصبحت لدي قضية ولن أفرط بها، ولن أرضى أن يهزمني دبور، وبعض المتآمرين على عزمي، ليس لي إلا الانتظار والصبر المؤزر بالانتصار، ولن أتنازل عن حقي بالفوز وإعادة الاعتبار.. حيث تقول زوجتي الكبرى: إنه دبور؟!! إنها لا تعلم بأن الذي يأكل النحل ويهجم على خلاياه ويرقاته الصغار، ويلهف العسل المقوي للشيوخ، إنه المؤذي الكبير، يخرب كوارات النحل بالهجوم على مركزها المتمثل بالملكة، ومهما يكن إنه الآن يريد أن يستوطن جداري، وأمام عيني، وأراه يزن في الخروج والدخول إلى عمق حقلي، ألا أعرف؛ إنه عدواني شرس إن استوطن مكاناً ما يحرم على الآخرين المرور فيه..

وأنا بين الانتظار والعناد لم يخرج الدبور من مكمنه، وحين طال الوقت وبدأت الشمس في الانحدار وتسيدت العتمة قليلاً، خرج البرد من قمقمه رويداً رويداً، خفت أن ينفذ الوقت مني، وأحرج من أمامي ومن خلفي، كان علي أن أفكر في شيء ثان، هو موجود في الثقب، وأنا موجود خارجه، إذن علي أن أشعل دخاناً داخل الثقب وأهيجه للخروج، كما نفعل مع النحل، لأنها تعاف الدخان كما يعاف العقرب الماء، فحين كنا نصطاده كان علينا أن نملأ جحره بالماء، فيخرج هلعاً، ويقف عند مدخله، فما علينا أن ننكشه بعود ونخرجه بعيداً، ومن ثم نقبض عليه، إما أن نقتله في لحظته أو نجمعه مع آخرين، ونشاهد صراعهم مع بعض وسعيهم اليائس للخروج من محبسهم.

طال الوقت، فبدأت أطبطب بقبضتي حول الثقب بقوة لعله يتهيج ويخرج، ولكن دون فائدة، أخيراً رفعت الكأس عن الثقب ووضعت الخرقة فيه، ونزلت أبحث عن وسيلة أخرى أكثر نجاعة، أتيت بغصن رفيع اقتطعته من الشجرة، رفعت الخرقة ودفعت بالغصن داخله كي أحرضه للخروج، وانتظرت برهة أخرى، ولكن دون جدوى، في تلك الأثناء أحسست بقرصة في رقبتي أعلى العنق، فمددت يدي سريعاً وإذا بزلقوط[1] قد لدغني، وبدأ مكان اللدغة يؤلمني، وطاش العقل من رأسي، جننت وصحت: لدغني الزلقوط.. تضاحكت الزوجة الكبرى وقالت: لم تهدأ إلى أن لدغك الزلقوط، هذا في حقك. فردت الزوجة الأخرى الصغرى واقفة في صفي: العمى يجب أن نخرب العش كله، لا تهتم وتابع فأنت له. كنت تبحث عن دبور فإذا بك تقع على عش زلاقط مزعجة.

بين سخط وتحريض، تابعت ما أنا فيه، وسعت مدخل الثقب وأشعلت تلك الخرقة، وهيجت الدخان ووضعتها في الثقب، وتعالى الدخان خارجاً منه، وساح في الجوار، حتى أنني هربت منه، فهو يعمي البصر ويخنق الأنفاس ولم يخرج الدبور الملعون بعد.. ولكن هيهات؛ لن أهن ولن أمل وأخذل.. إني وراءه إلى أن أقبض عليه حياً أو ميتاً.

قالت كنتي: لم يفد الأمر شيئاً، إلا فلترشه بالماء.

قلت: الماء لا ينفع..

قالت زوجتي الكبرى: ألا تعتقد أنه خرج مع الدخان ولم تره، أو فطس ومات هناك.

قلت: ولكن يجب أن أراه حياً أو ميتاً.. حتى يهدأ غليلي.

في تلك الأثناء سمعت أزيزاً متنامياً، إنها الزلاقط، فقد كثرت في الجوار.. هربت وأنا أشد حنقاً، فالآن وجب علي أن أقاتل لذاتي، وأحارب دفاعاً عن نفسي على جبهتين، تراجعت بعيداً وأنا أفكر في خطة جديدة، وإلا سأمرض إن لم أقض عليه، وستصيبني الجلطة قهراً في أوردتي أو شراييني وأروح فيها.

وقفت بعيداً أهرش رأسي وعنقي يائساً.

قال لي ولدي الأكبر: دعك يا والدي وكف عن هذا..

وقال لي الأوسط: أما من حل آخر أكثر نجاعة.

وقال لي الأصغر الأعزب: ثمة دواء اسمه (بيف باف) يقضي على كل الحشرات والهوام الزاحفة والطيارة.. ومفعوله أكيد وفوري.

قلت: هيا استعجل وأتني به.

رد: ولكن له أضرار جانبية على المدى الطويل.

قلت: إلي به قبل أن تعتم الدنيا.

ذهب إلى الصيدلية القريبة.. حينها أتى الجار صاحب الجدار الملاصق لي على صوت الخبط والدق على الجدار، جاء مستفسراً.. مستنكراً هذا الإزعاج، معترضاً على فعلتي بعدما علم تصميم وإصراري، طمأنته بأن الأمر سيسير على ما نهوى ونريد، وليطمئن على عملي، فإن أي أضرار ستحصل سأتكفل بها مع (حبة مسك) فوقها، وكان الجار مسالماً من الذين يعيشون في دعة وينشدون راحة البال، ولا يريد أن

[1] زلقوط: دبور صغير لونه أصفر بالكامل وحواف بطنه سوداء، لدغته مؤلمة، يعد من أخطر أعداء النحل.

تتغير نأمة.. تعكر صفو وحدته وتقلق باله، ذهب وهو يلتفت حوله، ولكنه بات يتفرج من بعيد إلى ما ننوي فعله.

بعد قليل أتى ابني بالعلبة الأسطوانية التي تبخ الدواء وناولني إياها.. ولكن كانت الزلاقط تهوم في المكان بكثرة، فمن يستطيع الاقتراب؟ إلا وستنال أحدها منه من كل بد.

تفرست بالوجوه المكفهرة، العابسة المترقبة، أحسست بأن ليس في الميدان غير حديدان "أنا". أي لن يتقدم غيري أنا، لففت الشماخ على وجهي وتغطيت بالسجادة، رتلت آية الفلق وتمتمت بأدعية الحافظ.. وزممت كم قميصي على يدي وحملت العلبة، وذهبت بين طن وأزيز الزلاقط.. إلى ثقب الجدار المطل على الانتصار.

مسكت العلبة التي تبخ السائل الطيار، وكبست فوهتها، وإذا بالغاز ينطلق مزمجراً، هاجت الزلاقط وهجمت علي.. قرصت هنا وهناك، وتلاشى الألم الموضعي، فقد كثر بحيث لم أعد أحس به، فمهما أثخنت بالجراح فإني أتعافى أكثر.. ولم أعد أسأل عن شيء.. فالتراجع أصبح مثلبة وأنا لن أرضى به، فليكن ما يكون، وقد عزمت وسأسير بهذا العزم إلى النهاية مهما كانت النتيجة، ولو كان على حساب ألمي.. لأن ما يحز في النفس أكثر هو أن انهزم أمامه.

بعد لأي، ركزت فوهة العلبة على الثقب، وأنا أترجح يميناً ويساراً.. جاهدت الثبات على ما تحت أرجلي من المخدات، لم يعد الكثير من التركيز على ما أنا فاعل يجدي، لقد أصبت بهستيرية، لا أعرف كنه ماذا أنا فاعل، الألم والأزيز والأنا المضخمة، تلاشى الخارج والتغي الآخر، فقد ركزت فوهة العلبة على فوهة الثقب وأنا أشد بأصابعي كي لا أتخاذل.. ضمن ذلك البخار الغازي المنطلق من امتلاء الثقب المرتد من مكانه المحصور إلي.

وكان ثمة صوت ينادي علي أن أرجع، وكفى ما فعلت! وإن ما صار يكفي لإبادة جيش كامل.. لم أعد أحس بشيء غير تهاطل الرذاذ والدخان المحصور سابقاً وهل الغبار.. وصوت الأزيز والخوار والعويل والنباح حولي، كانت أصوات متدرنة في ذلك الغروب اللذيذ.

وانكفأت راجعاً مهرولاً للخلف.. وكان تساقط جثث الزلاقط الكميكازي حولي كثيراً، والأصوات والغبار وصمت العتمة يتحلزن عالياً في مسمعي الذي به أرى، هدأ بالي لهنيهة كأنني انتصرت لا محالة.. لكني شعرت بخواء في قوتي من شدة الألم.. وتورم في شفتي وتهدل في عيني اليمنى من جراء السم الساري في جسمي.. ثم أحسست بغثيان، وزكام سال له أنفي كأنني سأختنق من جراء عدم تنفسي لهواء طلق، رميت السجادة وفككت الشماخ عن رأسي، وكان بودي أن أنزع كل ثيابي لأنني أحسست بأن تحت كل قطعة منها زلاقط تلدغني.. فالتعرق والرجفة بدأت تغزو كافة جسمي.. تناوب عرق حار بارد، وتهدج أنفاس حرى، ولكن لا.. لم أر بعد جثة غريمي، ومتحدي، لابد من القضاء عليه.. فأشرت لابني أن يناولني المعول لأهدم الجدار بأكمله.. وكان في لمح البصر في يدي، وهجمت على الجدار وأنا ملفع الرأس ومشمر الزندين، وبدأت بالطرق على فوهة الثقب، وتهاطل التراب والشمع والنجوم البيضاء من العش المهدود، أجنحة وقرنا استشعار وأرجل طائرة.. ثم أوعزت لابني أن يضع يده مع يدي على أن نرمي الجدار عن أساسه.. وكان "يا لله ويا محمد" وهيلا هوب، تمايل الجدار ووقع على الطرف الآخر.. هل الغبار وهلت الأصوات الرمادية، والعتمة الزرقاء، هستيرياً هجمت على العشق، وبدأت أضربه بالمعول حتى غشي علي. وأنا أصيح: يا الجدار الملعون، يا الجدار الغدار، أيها الكائن المخادع لن أدعك قائماً. وبعدها لم أعد أحس بشيء.

شهادة الجار:

حين وقع الجدار هجم عليه ـ الحجي سلطان ـ بالمعول، استغربت ماذا يفعل، كأنه يبحث عن رفات ما؟ خمنت بأن تحت الجدار كنز يريد العثور عليه دوننا، ولكن لا؛ بدأت شفتاه وأطرافه ترتجف، أزرق وأخضر لونه وزاغت عيناه، وتصبب عرقاً لزجاً.. ثم وقع مغشياً عليه، أوعزت إلى أبنائه أن يحملوه ويأخذوه إلى معالجة ما، فقد أثخن جسمه بلدغات عديدة، وقد تسمم تماماً..

حين أخذ إلى البيت، طلب أن يغطى ليدفئ جسمه، ويتناوب بضمادات باردة على مواضع الورم، وأن يسقى حليباً عسى أن يراجع ما في معدته، وأن يصفد دمه ليصفى، ولم يبدأ الفجر بزوغه إلا وسمعنا صياحاً وعويلاً، فقد توفي الحجي جراء التسمم المشلول. الله يرحمه، كان رجلاً شهماً، غيوراً، عنيداً على حق، وجلس أبناؤه للعزاء حزانى وبما آله إليه مزهوين.

□□

وجهة نظر حول واقع الترجمة

□ ميرنا أوغلانيان *

لست هنا بصدد الحديث عن أهمية الترجمة على اعتبارها من أهم وسائل جَسْر الهوة بين الشعوب والثقافات والعلوم، لأن دور الترجمة أصبح واضحاً جداً من خلال ما قدمته وتقدمه من تواصل بين اللغات والمجتمعات. بل أريد طرح مشكلة معاناة المترجم التي تنعكس سلباً على الترجمة كماً ونوعاً.

من أهم مشكلات الترجمة برأيي هي افتقارنا إلى المترجم "المتخصص" والمترجم "المتفرغ".

أجد نفسي منحازة بشدة لفكرة التخصص في الترجمة، فلا يكفي أن يتقن المرء لغة ثانية إضافة إلى لغته الأم ليكون مترجماً "محترفاً" أو "متميزاً".

فالمترجم يبرع ويُبدع أكثر إذا تخصص في مجال محدد من الترجمة، وعلى سبيل المثال من يقوم بترجمة مواد حقوقية لا بدّ أن يكون حقوقياً أو على الأقل على احتكاك مباشر مع الموضوع الحقوقي، وتأتي أهمية تخصصه هذا من قدرته البديهية في هذه الحال على حل واحدة من كبرى المشكلات التي تعترض المترجم وهي مشكلة "المصطلح"،

ففي لغتنا الأم التي نعتقد أننا نتقنها إتقاناً تاماً من الممكن أن نقرأ مصطلحات حقوقية مكتوبة باللغة العربية ولكننا قد لا نفهمها أو قد لا نحدد بدقة مدلولاتها وبالتالي فإن اختيار البديل عبر الترجمة يكون أسهل وأدق بالنسبة لمترجم ملمّ بالموضوع الحقوقي. ويندرج هذا على ترجمة النص الطبي والمهني والزراعي....

أما النص الأدبي فله خصوصية مطلقة قد تزيد الأمر تشعباً وخطورة عند الترجمة، فمترجم قدير قادر على تعريب رواية "لها روح" كالتي تملكها في النص الأصلي قد يجد نفسه مضطرباً بعض الشيء أمام ترجمة قصيدة أو قصة للأطفال مثلاً. وخير الترجمات الشعرية التي قرأناها ترجمها شعراء، فكان النتاج قصائد لم تفقد روحها أو بعضاً من روحها على دروب الترجمة، وقرأنا ترجمات رائعة لقصص الأطفال ترجمها عمالقة تخصصوا في أدب الطفل قبل أن يترجموه ففهموا نفسية الطفل وحددوا السبل الأسهل والأدق لإيصال المعلومة للطفل، وهي بالطبع سبل تختلف اختلافاً جذرياً عن مثيلاتها في حال الترجمة للكبار.

وللأسف نجد في يومنا هذا مترجماً يترجم **شكسبير** ويترجم دفاتر فنية لآلات صناعية وطبية على حد سواء، وهنا تكمن الخطورة، حيث تأخذ الترجمة طابع "الترجمة التجارية" وهي، برأيي، وإن

---

* مترجمة من سورية.

كانت تحمل معاني النص الأصلي إلا أنها تفتقر للروح والأسلوب.

أما بخصوص التفرغ للترجمة فهي مشكلة نعاني منها جميعاً، فترجمة عمل أدبي عظيم أو مرجع علمي دقيق تحتاج إلى وقت كبير يحتاج خلاله المترجم إلى التفرغ والهدوء، إلا أن العامل الاقتصادي غالباً ما يتآمر على المترجم فالتوقف عن العمل لأشهر أو لسنة والتفرغ للترجمة أمر يُصنّف في خانة المستحيل، فالمترجم في النهاية إنسان وربّ أسرة وأب وابن وأخ مكبّل بالمسؤوليات، ومهما كان المبلغ الذي سيحصل عليه من ترجمة الكتاب يبقى بحاجة إلى دخل ثابت آخر يضمن له تأمين مستلزمات الحياة، والمترجم غالباً ما يكون موظفاً أو مدرّساً جامعياً أو حتى لدينا مترجمات ربّات منازل، وبالتالي لا يملك المترجم في حالات كثيرة وقتاً كافياً أو حتى ذهناً صافياً للترجمة جرّاء متاعب العمل والحياة.

إلا أنني لا أنكر أن الحظ قد يكون مواتياً للمترجم حين تكون وظيفته التي تؤمن له الدخل الثابت المناسب محصورة بالترجمة، حيث توجد لدى بعض المؤسسات الثقافية وبعض دور النشر أقسام خاصة بالترجمة.

وبالرغم من جميع الصعوبات، تحاول بعض المؤسسات تفعيل دور الترجمة والارتقاء بها وتحقيق الفائدة المرجوة منها. وأذكر على سبيل المثال وزارة الثقافة التي أصدرت على مدى عقود من الزمن كماً كبيراً من الكتب المترجمة المتميزة التي تركت بصمة كبيرة على الساحة الثقافية، فالوزارة تحاول جاهدة اختيار الكتاب المناسب للترجمة والمترجم القادر على إنجاز عمل غالباً ما يكون ضخماً، لتستطيع أن تقدم للقارئ السوري والعربي بشكل عام كتاباً مترجماً يرقى إلى المستوى المطلوب من الدقة والإتقان.

كما لا أنكر دور اتحاد الكتّاب العرب الذي قام بترجمة عدد من الكتب، وإن كان مقصّراً في الترجمة للطفل، إضافة إلى دور جمعية الترجمة في الاتحاد التي تبذل قصارى جهدها في العمل على تنظيم الندوات وورشات العمل المتعلقة بالترجمة.

إلا أن الدور الأكبر الذي لعبه الاتحاد في حراك الترجمة هو إصداره لمجلة "الآداب العالمية" التي تقوم بترجمة الآداب الأجنبية إلى اللغة العربية بإشراف نخبة من المترجمين، وهي مجلة فتحت النوافذ لأجيال كاملة لتطل منها على نصوص أدبية متميزة كان يحول بينها وبين القارئ العربي حاجز اللغة.

أما إصدار اتحاد الكتّاب العرب لمجلة "الأدب العربي" فهو خطوة جبارة، فالمجلة تترجم الأدب العربي إلى اللغتين الإنكليزية والفرنسية، وتعتبر هذه المجلة إحدى أهم الوسائل التي تساهم في إبراز صورة العربي المشرقة الناصعة المتقدمة المتحضرة التي يحاول الغرب تشويهها، وهي معبر رئيسي يتيح عرض ثقافة أمتنا العربية العريقة وحضارتها الخالدة ولغتها القادرة المتجددة وأدبها الرفيع للآخر الذي يجهل هذا الواقع تماماً أو تصله عنه صور مغلوطة.

تحاول وزارة الثقافة كما يحاول اتحاد الكتّاب العرب تقديم المردود المادي المناسب للمترجم، على الرغم من ضيق الإمكانيات، وتعتبر مكافآت الترجمة التي يقدمانها معقولة. ومع أن بعض دور النشر الخاصة قد تقدم مبالغ أكبر إلا أن المترجم يتعامل معها بحذر أكبر وحرص أشد على حقوقه المادية والمعنوية.

في النهاية أودّ أن أقول: المشكلة ليست مشكلة ترجمة فقط، فحال التأليف ليست أفضل بكثير، وأعتقد أن حالة الركود الثقافي هي حالة عامة كاملة لا تتجزأ، ترتبط بشكل مباشر بأحوال الإنسان في مجتمعاتنا وبتوجهاته وبأحواله الاقتصادية. ويبدو، للأسف، أن دوامة الحياة اليومية الطاحنة سرقت الإنسان وذهبت به بعيداً عن الكتاب أو حتى المسرح أو الموسيقى الراقية.

قد تتحدث الأرقام بشكل أدق، وهذا ما بحثت عنه في بعض المصادر والتقارير التنموية فتوصلت إلى أرقام تمنيت لو ما قرأتها ورغبت في أن أراها تتحسن وتتطور مع الأيام وهي كالتالي:

تمثل صحف الوطن العربي 2% من صحف العالم.

نسبة توزيع الصحف العربية لا تتعدى 53 صحيفة لكل ألف فرد بينما تتجاوزها إلى 285 في البلدان المتقدمة.

العالم العربي بأسره لا يترجم عُشر ما يترجمه بلد أوروبي صغير كاليونان أو بلد أصغر كليتوانيا.

لا يزيد متوسط الكتب المترجمة في المنطقة عن كتاب واحد في السنة لكل مليون فرد في حين يتضاعف هذا الرقم إلى 920 كتاباً لكل مليون فرد في دولة مثل أسبانيا.

حصيلة الدول العربية مجتمعة من الأبحاث العلمية والتقنية المنشورة في الدوريات العالمية لا تزيد عن 1%.

ومع ذلك، يتجاوز إيماني بالإنسان العربي كل الحدود، فهو راق وحضاري بالفطرة، وميال إلى العلم والأدب عندما تسنح له الفرصة، لذا لا أستطيع إلا أن أقول أن الأمور في تقدم، فتعليم اللغة الأجنبية في المراحل المبكرة من التعليم الأساسي يعتبر إنجازاً يستحق التقدير، كما أن إنشاء المعهد العالي للترجمة الذي سيرفد المجتمع بكوادر مؤهلة قفزة نوعية تستحق كل الاحترام.

بقي لنا أن نوجه الطفل في سن مبكرة إلى أهمية الاطلاع والبحث وتعلم اللغات الأجنبية، على أن تبقى اللغة العربية أمنا وحصننا وملاذنا وأملنا.

□□

تراجع التأليف المسرحي السوري

□ عبد الفتاح قلعه جي *

عندما انتقلت الفرجة الشعبية من حالة الطقس والاحتفال، أو ما نسميه بالمسرح البدئي في أعياد ديونيسيوس ومماثلاتها لدى الشعوب الأخرى، إلى العرض المقنن في مكان محدد وزمن معين ولد النص المسرحي وابتدأت بولادته مسيرة المسرح في العالم فكان المؤلفون بما قدموه من نصوص أمثال سوفوكليس ويوربيدوس وأسخيليوس وكاليداسا وبهاسا وشكسبير، وكتاب الولادة الأولى للمسرح العربي مارون النقاش وأبو خليل القباني وإبراهيم الأحدب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وغيرهم هم مركز العمل على خشبة المسرح. وبالنتاج النصي للكتاب وعروضهم أمكننا تتبع تاريخ المسرح ودراسة الحركة المسرحية عبر العصور. ومع تسيد المخرج للمشهد المسرحي، والعودة إلى الاهتمام بمعطيات الظواهر المسرحية والاحتفالية بصياغاتها المعاصرة أصبح بعض دعاة البحث المسرحي يرددون إن تاريخ المسرح لا يبدأ بتاريخ النص وإنما بتاريخ العرض المسرحي، مستشهدين بتلك الطقوس والاحتفالات التي تجري في شرقي آسيا وغيرها، نازعين بذلك الفضل في ولادة المسرح من النص المسرحي.

≥ مع الولادة الثانية للمسرح السوري وانقضاء الحرب العالمية الأولى وفرض الانتداب الفرنسي على سورية كان المسرح والنص المسرحي الرديف الثقافي لحركات التحرر والاستقلال، وما تكاد فرنسا تغلق نادياً أو فرقة حتى يتشكل آخر متحدياً سلطات الاحتلال، وقد لجأ كتاب المسرح إلى التاريخ لإنماء الوعي والروح النضالية من تلك المسرحيات: ذي قار لعمر **أبو ريشة**، **النعمان بن المنذر**، طارق بن زياد، ثم أخذ النص طابع التحدي المباشر في الثلاثينات فقدمت مسرحيات سياسية وقومية مثل: جيشنا السوري، على أبواب الانتخابات، نحن والحرب، **عمر المختار**، وفي الفترة نفسها كان النص يعالج أيضاً قضايا اجتماعية كمسرحيات: ابنتي في البار، عصرنا الحاضر، موعد مع القدر، شبابنا ونساؤنا. وباختصار فإنه مهما قلنا عن هذه الفترة من بساطة التأليف والمباشرة فيه، والتواضع التقني، فإنه كان هناك مسرح زاخر المواسم بالعروض.

≥≥ بعد الاستقلال عام 1946 وحتى نهاية الستينات، الفترة الذهبية، استمر نشاط بعض الفرق والنوادي وتأسست أخرى، وكان هنالك مواسم مسرحية وتنافس شريف، وظهر رعيل آخر من كتاب

* باحث ومسرحي من سورية.

المسرح، وتناول التأليف جملة من القضايا كالحفاظ على الاستقلال والحذر من عودة الاستعمار بأشكال جديدة، الهم القومي ومؤازرة حركات التحرر العربي، معالجة القضايا الاجتماعية وفضح الفساد والسلبيات، والتاريخانية. مثل: كفاح الجزائر، تتويج فيصل، عائد من القبر، مأساة بور سعيد، المنافقون، الصهيونية العالمية، قساوة البشر، مبدأ ايزنهاور، أعداؤنا في الداخل، لصوص المجتمع، ومسرحيات يصعب حصرها، ومن كتاب هذه الفترة **أديب السيد، محمد يحياوي الجزائري، ظريف الصباغ، خليل هنداوي، مراد السباعي، عبد الوهاب أبو السعود، حسيب كيالي، أديب نحوي**. وتنازع نصوص وعروض هذه الفترة تياران: الأول: الميلودرامية وافتعال المفاجآت والرومانسية المفرطة، والغناء، وتحوير المسرحيات العالمية ونهاياتها بالإعداد، والثاني اعتبر ذلك تشويهاً للنصوص ودعا إلى احترام النص وإلى الأداء الطبيعي.

≥≥≥ مع إنشاء المسرح القومي بدمشق في مطلع الستينات وحتى تسعينات القرن الماضي شهدت الساحة متغيرات كثيرة، كتأسيس مسرح الشعب فالقومي بحلب ثم اللاذقية، انحسار دور النوادي والفرق الأهلية وظهور تشكيلات مسرحية جديدة أفرزها التشكيل الاجتماعي والسياسي الجديد كفرق الشبيبة والجامعي والعمالي. وبعد خمسة وعشرين عرضاً لقومي دمشق من النصوص الأجنبية فقط ظهر النص المحلي فكان العرض رقم 26 **لنص وليد مدفعي** "البيت الصاخب" ثم تلته متفرقة نصوص أخرى **ليوسف مقدسي، علي عقلة عرسان، حكمت محسن، أحمد يوسف داود، سعد الله ونوس، رياض عصمت، فرحان بلبل، عبد الفتاح قلعه جي، نذير العظمة، مصطفى الحلاج، وليد إخلاصي، ممدوح عدوان، محمد حاج حسين**، وآخرين.

وكانت مهرجانات الهواة في السبعينات محفزاً لظهور كتاب ونصوص اتسم بعضها بالنزعة التجريبية **كوليد فاضل، وقلعه جي**، ومع حلول الثمانينات كثر الحديث عن أزمة المسرح السوري واعتبرها بعضهم وبخاصة المخرجين أزمة نص كأنهم يمهدون الطريق مع بداية التسعينات لاستبعاد المؤلف من المطبخ المسرحي. ومهما يكن فقد نشط التأليف المسرحي في سورية حتى نهاية السبعينات فكانت هنالك نصوص مسرحية جيدة ورؤى ناضجة وعروض فخمة، ولم يقتنع أغلبهم بوجود أزمة نص أو الاستعاضة عنه بالثرثرة الحركية وهرطقات الجسد. ثم ذهب الرعيل الأول من المخرجين الذين عادوا من بعثاتهم باحثين عن النص السوري مؤمنين بقدرة كتابهم، ورأوا أن المؤلف السوري الذي كان بتماس مع الخشبة قد أتقن أسرار وتقنيات الإبداع، واستلم الدفة بعد إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية شباب اعتبروا أنفسهم جيلاً بلا أساتذة ولا مرجعيات، باشروا الكتابة بأنفسهم، معتبرين أنهم الأقدر على فهم العصر ومشكلاته، وتقديم رؤى فنية وفكرية وجمالية جديدة تتخطى حدود الحداثة، وبذلك حدثت القطيعة بين الجيلين بإعلانهم موت المؤلف المسرحي. لقد فهم مسرحيونا المقولة التي جاء بها **رولان بارت** عن موت المؤلف خطأ، فهو لم يَعْنِ إعدامه وإنما يعني موت سلطته على القارئ، أي الإقرار بسلطة القارئ التي ينتهي معها استهلاكه السلبي للنص باعتباره نصاً جاهزاً مغلقاً ونهائياً، وتأكيد سلطة القارئ على النص تعني تعدد قراءاته وتأويلاته وإلى ذلك ذهب جاك دريدا منظر ما بعد البنيوية في تحديده مفهوم إساءة القراءة. فإذا كان مخرجونا قد فهموا المقولة فهماً خاطئاً فانتهوا إلى القطيعة وأحياناً العداوة مع المؤلف وإعدامه فهذا شأنهم، وهذا لا يعني أن يتوقف الكاتب عن الكتابة، فالكتابة فعل إبداعي قاهر لا يستطيع المبدع الفكاك منه. والحكم دائماً للتاريخ وليس للراهن المحكوم بشروط غير سليمة. بعد سنين لن يذكر التاريخ ذلك الركام من العروض التي قدمت والخالية من شروط النص في خلوده، ولكنه يؤرخ ويذكر النصوص الهامة وعروضها، إن الاستمرار في الكتابة للمسرح إنما هو مباشرة للحياة نفسها واستمراره، ولا يمكن لظاهرة عابرة، أو لأحكام القيمة المبتسرة أن تلغي إرادة الحياة والإبداع. العروض المسرحية تبقى راهناً أما النص المسرحي الجيد فإنه يمتلك مقومات الخلود. ولنقف بتأن أمام هذه الظاهرة إذ لابد من نقد الذات وتفكيك الممتنع ليكون الحديث أكثر سهولة وصراحة.

أنا لا أدعو إلى مجتمع مسرحي محافظ وراكد، ولا إلى سلب الشباب حريتهم الكاملة في التعبير، فهذا حقهم، وإقصاؤهم يشكل خطراً على حيوية المسرح وتطوره. لكن المجتمع المسرحي الحيوي المجدد، والتجريب في المسرح، لا تحمله فئة عمرية معينة، وإنما يحمله شيوخ المسرح وكهوله وشبابه، ومن أكبر الأخطار على المسرح أن تهيمن عليه فئات، أو أسماء أو موضوعات معينة، ينغلق عليها المسرح، بحيث تتوارث هذه الأسماء والموضوعات كأيقونات مقدسة امتيازاتٍ خاصة، ويتم الحفاظ على الوضع القائم لأنه يطيل أمد هذه الامتيازات، وبالتالي فهي تقف في وجه فتح أية إضبارة مسرحية جديدة، وهكذا فإننا حين نفتح ملف المسرح فإننا لا نتجاوز اسماً أو اسمين **كسعد الله ونوس وممدوح عدوان**، وتبقى على طاولة المسرح أسماء ودعاوى وقضايا عديدة مهملة تماماً، وأتساءل هل المعهد المسرحي يعتمد في التدريس التعددية في الأسماء أم يقتصر عليهما كأيقونات مسرحية!؟ يبدو لي أن المدرسين بله

الطلاب لا يحظون إلا بقراءة وتقديم الأيقونات الاسمية والنصية، ومثل هذا الأمر في اختصار المسرح ينسحب على الموضوعات كالصراع ضد الإمبريالية والطغيان، ومحاربة الطبقية والفساد.. الخ، إلى أن رأينا شبابنا اليوم يقومون بردة فعل فيرفضون تناول القضايا الكبرى ويكتبون بأنفسهم عن قضاياهم الفردية الصغيرة، متجاهلين جميع الأسماء، باختصار إنني أحمل جانباً من مسؤولية ما وصلنا إليه إلى الفكر الأحادي، وإلى عبادتنا للفرد، ونحن كجميع المجتمعات الشرقية تميل إلى عبادة الحاكم الكاهن، نحن بحاجة إلى توليد فكر مسرحي ونقدي جديد وعادل وتعددي يغطي جميع مساحات المسرح وفضاءاته.

العروض الضخمة القائمة على نصوص كبيرة تحتاج إلى مخرجين كبار ورؤية وبحث في الجمال والفكر، وهذا ما افتقدناه أو أصبح ذا ندرة منذ التسعينات. اليوم ومع تهويمات فكر ما بعد الحداثة يتحول العالم إلى واقع افتراضي من الرموز والصور، ومقولة تدعو إلى نهاية السرديات الكبرى وصعود السرديات الصغرى، ويتحول الراهن وضمنه راهن المسرح إلى حكايات وعوالم فردية صغيرة معزولة منسلخة عن أية مرجعية، إنه عصر أفول الأسماء والقيم الكبرى الراسخة، وحلول ركام من الأسماء والموضوعات الصغيرة الطيارة، ففي الموسيقى والغناء تغيب الأسماء والأعمال الكبيرة لتسود طقطوقات الحب المستهلك التي تعتمد على الجسد والإبهار البصري، الأمر نفسه في الشعر والفنون الأخرى، وفي المسرح أيضاً تسود ظاهرة المسرحية الطقطوقة التي تعتمد الإبهار البصري ولغة الجسد، وليس الفكر. وبالرغم من إقرارنا أن الإبداع هو فعل فردي إلا أن الانسلاخ القيمي في العالم الجديد، عالم ما بعد الحداثة دفع دعاة هذا الاتجاه، وبالتالي شبابنا بالتقليد الصرف والفهم الخاطئ، إلى التخلي عن قيم الحداثة العظيمة والديمقراطية والحرية والتحلل من المسؤوليات الأخلاقية وقدرة الإنسان على المشاركة في صنع مصيره، لقد تميز اتجاه ما بعد الحداثة بتدمير المركز والمرجعيات، فإذا كان الإله هو المركز في أغلب تيارات ما قبل الحداثة، والإنسان هو المركز في تيار الحداثة، فإن تيار ما بعد الحداثة دعا إلى اللامبالاة بهما ورفض مركزيتهما، وإلى خيانة المقولات والمفاهيم والوحدات الكبرى كالإنسانية والحب والوحدة والقومية والدين والتحرير والحق..الخ، وإلى كتابة نص لا مرجعية له، وهو اتجاه في جوهره تدميري دادئي لا يطرح بديلاً، لا يدعو إلى اختراق السائد والمتعارف كما في التجريب، وإنما إلى تدمير كل ما هو سائد ومتعارف من مقولات ومفاهيم وأنماط وإحلال نوع من الفوضى والعدمية في الوجود الإنساني. هذا ما أردت أن يعيه مسرحيونا الشباب اليوم الذين يمارسون التأليف والفعل المسرحي، ونحن بلا شك إلى جانبهم في تجريبهم وطرح قضاياهم ومغامراتهم الإبداعية، لكن كل ذلك يجب أن يكون مؤسساً على الوعي والثقافة والبحث.

≥≥≥≥ قلت لابد من المصارحة في نقد الذات لتفكيك الممتنع وبسط ومعالجة الظاهرة الجديدة التي تتبلور في تراجع التأليف المسرحي واستبعاد نصوص الرموز والنصوص التي يتحقق فيها شرط الكتابة المسرحية، لصالح نوع جديد من التأليف المسرحي ينتج نصوصاً هشة ضعيفة، يكتبها من لا دراية لهم بالتأليف، أو أن يكتب المخرج بنفسه مادة كلامية، أو يكلف أحداً، على قد فعل مسرحي يتصوره أو يبنيه، وهو بذلك يسير عكس الاتجاه في العملية الإبداعية المركبة أي أن الفعل يسبق الكلمة، وقد استدعى ذلك الاهتمام الفائق بالسينوغرافيا والتقنيات المسرحية حتى أصبح فني الإضاءة ــ الكهربجي ــ ينازع المخرج نفسه على ملكية العرض، واحتلت الشكلانية المفرطة مكان الكلمة والمضمون، وغلب الإبهام وليس الغموض الفني على العرض المسرحي، وكثيراً ما كان يتحلق حولنا الجمهور ويسألوننا هل فهمتم شيئاً من العرض، نحن لم نفهم شيئاً، ويحضرني تعقيب صديقنا **محفوظ عبد الرحمن** ذات مهرجان قال: قرأت النص فلم أفهمه، تابعت العرض بعده فلم أفهم، تحيت الفهم فاستمتعت بشكلانية العرض. ثمة شكل آخر من التأليف الجديد هو اقتطاع أجزاء كلامية من نصوص مشهورة لتكون الهيكل اللفظي للعرض، أو يشمل هذا الاقتطاع نصين أو أكثر يتم تلفيق الوصل بينهم أو يعمد الكاتب بدواعي التجديد والتجريب إلى نصين لكاتب عالمي فيخلط أوراقهما ليخرج بنص جديد لا علاقة له بالتراث القديم، مثال ذلك ما فعلته الكاتبة والمخرجة الشابة **رغدا الشعراني** في مسرحيتها تيامو (أحبك) حين تناولت مسرحيتي **شكسبير هاملت وروميو وجوليت** فبادلت الأدوار بين شخصياتها الرومانسية فأوقعت **روميو** في حب **أوفيليا**، **وهاملت في حب جولييت**، واستدعت هذه الشكلانية النصية وخلط هذه الأوراق مثيلاتها على مستوى الشكل حيث مزجت الرقص الشرقي مع الفلامنكو الإسباني والفولكلور السوري الجبلي، محولة فضاء الخشبة إلى ما يشبه الاستديو التلفزيوني. نصوص كثيرة تعرضت إلى التمزيق والانتهاك وتحويلها إلى رفات بعد أن عجز المخرج عن مجاراتها، ليؤخذ من ذلك الرفات ما يصنع عرضاً لا يصلح لفرقة أخرى ولا يقع في خانة الأدب المسرحي، ويزول أثره بانتهاء أيام العرض، صار النص المسرحي خاصاً بالعرض الذي قدم فيه يموت مع موت العرض وإنزال الستارة على المتعة البصرية في حين أن النص المسرحي كان عبر التاريخ بصراً واستبصاراً، حتى عرف لدينا ما يمكن أن نصطلح على تسميته "مسرح الرفات". معتقدين

أنه التجريب الحديث، غير أن التجريب عند كتاب الطليعة لم يتخل عن النص بل إنه يبدأ به، **فيونسكو** مثلاً في نصوصه يعرض شبكة مفهومات تمليها اللغة المنجزة والمحنطة المكرورة ليبين أن العالم الظاهري أصبح امتداداً لعالمنا اللغوي، **وبيكيت** في نصوصه كالأيام السعيدة وشريط كراب الأخير يضعنا أمام ظاهرة تفكك وموت اللغة، أو بقايا لغة ميتة، تنعدم قدرتها على التعبير، وهكذا تبدو شخصياته من خلال (النص ـــ اللغة) وكأنها تعيش في بقايا عالم منقرض.

أصبح غالب ما يكتبه الشباب هو النصوص الصغيرة ذات الفصل الواحد التي تعتمد البوح والمكاشفة وملامسة التفاصيل اليومية بكثير من الجرأة أكثر مما تعتمد البناء المسرحي القائم على الحكاية المحكمة، والبناء التركيبي المتصاعد، وإنجاز عمارة روائية، همهم التعبير الأقرب والمباشر عن قضاياهم، وإغلاق وقصر العالم على أنفسهم. يقول أحدهم **(وائل قدور)**: إننا نكتب عن أنفسنا وهي محاولات فردية.

لقد اكتسب مسرح موسكو الفني شهرته الواسعة من كونه مسرح مؤلفين، إضافة إلى كونه مسرح مخرجين، وتألق من عروضه تلك التي قدمت لنا كبار المؤلفين أمثال: **غوغول، غوركي، تشيخوف، شفينيفسكي، تولستوي، بوشكين، شكسبير، برناردشو**، ومخرجين كباراً أمثال: **ستانسلافسكي، وماير خولد، وفاختانكوف، وأفريموف، وتوفستنو كوف، وزفادسكي**.

أخيراً إن تراجع التأليف المسرحي أدى إلى ركود وتراجع المسرح السوري، وانصراف الجمهور عنه، وهشاشة العروض، وخلط الأوراق، وإنه من أجل نهضة المسرح وعودة الألق إليه، واستعادة عصره الذهبي لابد من إعادة الاعتبار إلى المؤلف المسرحي بعد أن أصبحنا أمهر الناس في التنكر لكتابنا ونتاجهم، وإصلاح الوضع المسرحي لا يمكن أن يكون من غير اعتماد المسؤولين في الوزارة ومديرية المسارح والهيئات المعنية بشؤون المسرح موقفاً، وخطة ترسم فيه للمسرحيين السوريين، فرقاً ومخرجين، تؤكد فيها على أفضلية التعامل مع النصوص الوطنية.

□□

نحو الحياة في سفينة الجسد معبراً للروح

قراءة في كتاب (في فلك الغموض والوضوح) نصوص نثرية ـ فؤاد كحل ـ

□ بسام ذياب حسن *

تقديم خارج الكتاب:

كثيرة هي الكتب التي نقرؤها ويكون تأثيرها فينا محدوداً ينتهي بانتهائنا من قراءة الصفحة الأخيرة، وقليلة هي الكتب التي تعيش في ذاكرتنا زمناً طويلاً قد لا ينتهي، لأنها تستطيع تشكيل منظومة معرفية في عقولنا، أو نسيجاً عاطفياً، أو نموذجاً إنسانياً "وأعتقد أن أكثرها ديمومة وحياة تلك التي تحاكي الحياة نفسها، فتبدع باختراق إنسانيتنا وتطيل دهشتنا.

لذلك لم ننسَ حدبة كوازيمودو **في البؤساء، وعذابات** حنه فورتيه **لكازيفيه** دي مونتلبان، **وبيدرو** بارامو لخوان رولفو، والبارون **المعلق** لإيتالو كالفينو، **وذاك القاتل المبدع في رواية** زوسكند **"**العطر**"، وسد هارتا عند** هيسه، **والسندباد والشطار والحمقى والجن عند الحكاءة الأسطورية شهرزاد، وشكيبة** والخيّاط **عند** حنا مينه**... والقائمة تطول.**

إن الكتب التي تعيش فينا ليست فقط تلك التي تشكل معارفنا ومنظومة تفكيرنا كمفردات اللغة، وأرقام الحساب، بل تلك التي تخرب مقتنياتنا المعرفيّة، وتخالف مألوفنا، وقد تبني نسقاً جديداً في أحاسيسنا، كما تفعل اللوحات الفنية الخالدة...

وأظن أن اللغة تظلّ حاملاً أساسياً لكل الأعمال الأدبية الكبيرة، فهي "اللغة" التي تؤثر، وتوحي، وترمز، وتخاتل، وتوزع الأدوار، والأزمنة، وتخرّب وتبني "ولكن بقلم فنان مبدع".

كذلك الأمكنة المتخيَّلة، والأشياء التي اكتسبت صفات البشر، أو بعضها من الذين عاشوا فيها أو معها كـ **ماكوندو**، وقصر المطر **لممدوح عزّام، وداغستان حمزاتوف**، وجلد الحبب **لبزاك**، ومدينة العميان **لساراماغو**، والصندوق النحاسي **لسعيد حورانية**، وأحياناً الصوت والرائحة، كالنحنحات ورائحة الخطو **لإبراهيم صموئيل** والأمثلة كثيرة أيضاً...

---

* كاتب من سورية.

لغة النصوص:

أزعم أنني قرأت في "في فلك الغموض والوضوح" لغة استطاعت أن تنتج الكثير من طاقاتها بوحاً ورمزاً، ومعرفة، فاستطاعت أن تشد إحساسنا هامسة، وصاخبة أحياناً منذ الصفحة الأولى:

ـ من يكن بارداً في الحياة كيف سيكون دافئاً في الموت..؟

ـ يبدأ الكتاب من نافذة مفتوحة على أسئلة الوجود:

ـ تبقى الأسئلة زوارق المدى.

ـ في الروح المدهش لهذا الكون الأخير.

ـ ولا آخر لكائن أو شيء.

ـ في غائب موجود.

فيفتح البدايات بلغة تمضي في تشكيل مفرداتها بمفارقات فلسفية غالباً ما تدهش أو تثير الأسئلة، بحثاً عن بعد آخر غامض ينمو في الروح... هذه المفارقات في الجملة الواحدة هي مقدّمات فلسفيّة منطقية لبدايات متخيّلة ونهايات ممكنة:

هاهي البدايات

فرح الخلود الذي يبقى القلب قبل اللغة وبعدها.

حكمة النار التي تتّقد للعبقري بعد أن أوقد ناره ورحل بعيداً.

بلور الموجود وهو يحدّد صفاء ملامحه في مرايا الاكتشاف.

عرس التوحّد مبدعاً زهرة الحب الأبديّة.

كما لاحظنا أن الجمل جمعت نقيضي الصورة اللغوية "المادي والمعنوي" وفي البدايات أيضاً أثارت جدلاً فلسفياً يبتدئ بأسئلة الوجود ليفضي إلى مسلّمات تحسم لصالح الإنسان (من وجهة نظر الكاتب التي تستطيع في غير مكان أن تحرف وجهة نظرنا أو توافقها):

أبداً هي البدايات

تحدد كم نعني الزمن

كم تكون النفس كوكباً للذاكرة

كم تكون الأغصان أكثر سرعة من الجذوع

كم يكون القمر في عمر القلب تماماً

كم غدت الخلية أكثر تخصّصاً وأقل اتساعاً

فيها يتطابق الزمن العام مع زمن الأشياء

فيها نعتقد أن هناك بعيداً لا شيء

وأن هناك جهتين للإنسان واحدة للروح وواحدة للجسد

وأن هناك شيء ما يظل أكثر من الزمان والمكان

وشيئاً ما اقل من الزمان والمكان...

ثراء اللغة:

بُني نسيج الكتاب بحيث ينفتح على بدايات تمثل الحياة ونهايات للموت الجميل، يتصارع ما بينهما مفردات ثلاث "الروح ـ الجسد ـ الغامض" تتكرّر بينها مفردات الوجود: الشمس، القمر، القلب، القبل، الزهر، العصافير، الجبال، الشجر، القيد، الانعتاق... إلخ" كلوازم لبناء جسد الكتاب، لتوحّده كالجسد الإنساني المتكامل، كحلقة الوجود، فيأتي ثراء اللغة "كقاموس معرفي" يوحّد بين هذه اللوازم ليشكل نبضها المعادل للروح، وليصطخب هذا الكل كقفير نحل يبحث عن شهده "الغامض" والذي قد يكون الحريّة، أو الرغيف، أو الله، ولكنه يحسم أخيراً لصالح الحياة، السعادة "الشعر" نغمة الكون وإيقاع الحياة ونبضها:

ـ ما العمل الآن إلا أن نغني كي ندرأ الجحيم

ـ كم تزداد ثرثراتنا تحت أقواس مشانقنا

ـ مهما تكرّر الكائن، سيقف أخيراً عارياً حتى عظامه

ـ هل السلوك شكل التفكير

ـ وهل العبقرية معجزة إذا علمنا أنها التجريب الهائل في الظل التاريخي

ـ أي تكريم للضحية أن تضعوا دمها في إناء من ذهب

ـ آه كم هو مؤلم أن يرتفع المبدع طموحاً عظيماً في وطن ينحط

ـ أيتها الذكورة أيامكانك أن تحنيّ قليلاً.. وتقودي اليدين المقيدتين لهذه الأنوثة إلى شفتيك، فلا يعود وجودهما ضرورة لحظة عابرة.

ـ أبداً لا شيء غيرك يقدّم فرحاً يليق بالقلب والرؤى أيتها الحياة

أسئلة وجود تحاكي العقل المبدع:

هيّا أيتها البدايات

ألا يبدل ضياء الكون الأحاسيس كالقبل والكلمات

فتشمّس الأدمغة جسدها كالأعشاب تماماً

ويظل العلماء يبدعون العالم أكثر من الآلهة

فتأتي الأفكار كالأفاعي الرائعة كل واحدة من غابة

في الكتاب مضمون إنساني:

أعتقد أن النفس الإنساني الذي يمور بحياة متسائلة مستكشفة هو ما ميّز النصوص، لذلك يحيلنا

إلى مشارب مختلفة فلسفية، صوفية تتحدث عن البدايات والنهايات من وجهة نظر "الجسد سفينة الروح" حيث ينعدم الجسد أخيراً لصالح خلود الروح ما يذكرنا بـ **ميخائيل نعيمة، جبران، طاغور، أبي العلاء**، ووصايا **نيتشه** العشر المعارضة للكتاب المقدس، ولكن ميزة الكتاب هي في صوغ الأفكار السابقة عن الجسد والروح كأسئلة وهواجس إنسانية بلغة شيّقة وصور مفارقة لا تخلو من التمرد أحياناً لتظل أمينة لمجازها، ولتحط بسلام في برّ الحياة فتحسم توتّر اللغة وصخب الأسئلة لصالح الإنسان دون تفوّق وابتذال، دون ضعف إنساني ودون عنف.. بمحبّة:

ـ آه كم من قبل خلقت حتى أنجزت الفم على شكل وردة

ـ إذا كان الحب يدخل من بوّابة الحياة، فمن أين ينبت ربيعه

ـ أليس من الموت؟!

ـ ما أظلمها إذا لم تشرق الشمس لنا يا صديقي

ـ فها أنا لست ميتاً وإلا لقرأت نعوتي في صفحة الوفيّات

ـ آه ما أصعب الوجود إن لم يكن لكل جماد عمره

ـ ولكل جمال تألقه المدهش

ـ إن هذا الوجود يرحل بنا ولكن على جناحين عظيمين للموت والحياة

ـ أبداً هو الحب يزدهر ما دامت السماء والأرض، أليس المتفرّد الروحي طريقة للوصول إلى المعرفة التي تنقلنا إلى الرامز

الهم السياسي:

النصوص مسكونة بالهم الحياتي، وأخص السياسي منها مضافاً إلى الفلسفي "فلسفة الموت والخلود":

ـ لماذا على الرغم من كثرة المناسبات الوطنية تغيب الأوطان

ـ قولي لنا هل مستودعات الحبوب والأخشاب كامن حياة وكامن نار

ـ وهل يكفي المكتشف الواحد ليخوض بحار الرؤى

ـ ألا ترين أن القاع ليس هادئاً تماماً...

للنصوص جماعتها المغمورة:

برأيي أن النصوص ليست ذاتية برغم الظاهر الشعري، بل تنطلق من التأمل الذاتي لتتماهى في الكل، وأظن أن هذا الكلّ هم المقموعون أينما كانوا الذين يتوقون لانعتاق الروح والجسد:

ـ إنها البهجة بهجتنا حيث توقف تدفقنا إلى الجحيم

ـ وحيث تعانق النساء أو حتى المخدّات والرجال، وحيث تبدأ ربيعاً لكل مكان ومكاناً لكل فضاء

ـ إنها البهجة بهجتنا المفتقدة

في النصوص جدل الزمان والمكان "فلسفياً"

لقد حاول الكثيرون إيقاف ذلك الزمن، والإمساك باللحظة الهاربة بحثاً عن الخلود، منذ الحكاءة الأولى في كهفها البسيط إلى أصحاب تيّار الوعي.

فالمكان ذلك الحيّز الذي تشغله حواسنا، والزمان ذلك المدرك في وعينا الحاضر في نسبيّة المكان، ومعروف في الفلسفات الشرقية أن زمان وعينا النسبي منعدم في لا وعينا "العقل الحقيقي كما يسمّونه" والذي منه يتسرب الإبداع والمعرفة إلى ساحات الشعور كفيض كونيّ في حالات الإشراق وتجلّي الموهبة. وكما عجزت الإنسانية منذ قطار **اينشتاين** الافتراضي إلى أصحاب تداعي الذاكرة، كذلك يعجز هذا الكتاب عن حل تلك الثنائية "المكان والزمان" رغم أنه وبلعبة المبدع الذكية يهرب لتتلاشى في المركز "الغامض" فتمتلك كمونها لتطفح نحو أسرار وتأويلات شتّى حسمت هنا لصالح الحياة "الإنسان" ممثلة بذلك التوق للانعتاق...

بين المجاز والتقرير:

لعل أهم طاقات اللغة فنياً ومعرفياً يكمن في المجاز المكثف...

فالكتاب على امتداد الصفحات المئتين لا يقع في المباشرة التي تنفتح على مدلول واحد، وتلك أحد جمالياته، إلا أنه يكاد يقاربها "المباشرة" في فصل واحد على امتداد ثماني صفحات فقط تحت عنوان "السائف" فيطرح أفكاراً أكثر مما يوحي ويرمز، وأعتقد أن الكاتب شغله همّ الحياة هنا، وشدّه سحر القول فتوهّجت الأفكار على حساب الرامز الفني قليلاً" وأقول قليلاً لأننا قد نخالفه فنياً أو معرفياً" فالهمّ السياسي الذي أقنعنا به في الأماكن الأخرى من الكتاب كان ينفتح على إدراكنا نحن، بينما هنا يباشر الكاتب إدراكه هو، والذي قد نخالفه أو نتفق معه، وتلك عموماً إحدى مآثر اللغة، حين ترمز تصبح حضاريّة "ديموقراطية" لأنها تحترم إدراك الآخر، فتجترح معجزة التأويل جمالياً أو معرفياً أو كلاهما معاً حسب قناعاتنا ودرجة تذوّقنا، ومستوى التلقي لدينا كقرّاء...

عودة إلى العنوان:

بوّابة العبور الأولى للكتاب " في فلك الغموض والوضوح"

وما بعدها راحت النصوص تشفّ بروحها لتتكشف عن محبة عذبة حاكت عمق الأشياء فاكتشفت زهور التين المخبوءة في سكر الغموض وولدت عند القارئ زحمة الأسئلة، حاولت هنا الإجابة على بعضها وأترك البعض الآخر لقارئ أعرف منّي قد يتّفق معي أو يخالفني:

ـ صديقي ذلك الذي لا يدوس على كلماتي وهي تنمو

ـ والذي لا يجعل الكتابة جثة بين يديه

ـ ذلك الذي يمتلك مقدرة على التقاط الجمالي المخفي فيشعل قنديل القصيدة

ـــ ألـيس الـذين يأخـذون فقـط يـذكرون بالمستنقعات الوطنيّة

ـــ الإرادة كـفّ تضــاعف أصـابعها لـدرء العواصف

وأفكار تنمو بإرادة ذاتها

ومبدع **صابر** كصيّاد الطيور الحرّة

ـ أيّة نهايات لنجمة قريبة منّا لا ننتبه إليها إلا متأخرين

ـ أحياناً تأتي النهايات على شكل أعظم كارثة لأعظم انتصار

ـ الآلهة لا تقاتل عن أحد، ولا حتى عن نفسها

ـ طوبى لآلهة ترسم طعم الشمس الأسمر على جغرافيا أجسادنا وعقولنا

ـ كيف توصل حياة ممعنة في العبودية إلى حلم ممعن في الحرية؟

ـ من لا يكون هلالاً كيف سيصبح قمراً؟

ـ حين ننام هل تتساوت الحياة فتدربنا لنعرف كيف نموت جيداً، أم يستيقظ الموت فيدرّبنا لنعرف كيف نحيا جيّداً...؟!

ـ أيتها النداءات: ألا يكون الأقوى هو صوت الحياة...؟

ـ يا كتب القوة جميعاً: كم نحتاج من الزمان والمكان، من الكائنات والأدمغة لنقرأك جيداً...

ـ الوضوح هناك في العري الذي نجيء منه ونذهب فيه، في وشم مليارات السنوات الذي نحمله على أجسادنا، في الصوت القادم عبر الهاتف لحبيبة هاجرت منذ زمن بعيد...

بقي أن أوجز أن ما سبق، هو رأيي غير المنتهي في كتاب تبادلت معه ذائقة بذائقة، ومحبة بمحبة، في محاولة لإشعال شمعة لقراءة ممتعة حقاً...

أردت أن أقول أنه كتاب جدير بالقراءة...

يقع الكتاب في منتى صفحة تقريباً من القطع الصغير، صادر عن وزارة الثقافة في سورية ـ2007.

□□

عالم المنخورة ودلالته

(لعبد الإله الرحيل)

□ د. فرحان اليحيى *

إن الأديب حين يشرع في صوغ تجربة أدبية، فإنه ينطلق من قضية تورقه، ومن رؤية يحدد بها موقفه من هذه القضية، وتظل تشغله إلى أن يشولها في عالم فني خاص به.
وحين يتصدى الناقد للعمل الأدبي، فإنه لا يواجه فيه موقفاً صريحاً، بل يلتقي عالماً رمزيّاً خاصّاً، يطرح من خلاله موقفه المتشكل وأدواته المتشكلة.
هذا الجدل بين الأدب والنقد يطرح أسئلة، يأتي في مقدمتها:
هل استطاع الأديب أن يجسد فكرته أو أطروحته التي بنى عليها عمله تجسيداً فنيّاً وإيديولوجيّاً؟ وما هي الآفاق المستقبلية التي رسمها؟ وبسؤال أدق: هل وفق الأديب في تصوير الواقع وتجسيد أبعاده.

وانطلاقاً من هذا المدخل سوف نحاول أن نوضح ملامح عالم (المنخورة)، لنصل في النهاية إلى التعرف على موقف الكاتب والدلالات التي يوحي به عالمه الروائي.

تتناول الرواية قضية مثيرة وحساسة على الصعيد الثقافي والحضاري، تتمثل بدخول الغرباء وسيطرتهم على شؤون الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ومنعكساتها على هوية الأمة وبنيتها المادية والثقافية.

تتسم رواية المنخورة بسمات خاصة، تجعل منها حكاية متميزة ذات إيقاع خاص، فالزمان والمكان والأحداث والشخصيات تتداخل وتتفارق وتتلاحم وفق إيقاع زمني متصاعد، يتناغم مع هيكل البنية وحركة السرد على نحو درامي.

ولعل قراءة متأنية للرواية، تظهر لنا وحدات سردية كبرى مترابطة، تشكل المفاصل الرئيسية للبنية الكليّة، وهي: البداية، والصعود، والسقوط.

1 ـ البداية

يفتح الراوي السرد على ماضي (المنخورة)، ويقدم مشهداً احتفالاً طقسياً، يضفي على المكان جمالية خاصة، يتجلى في المثال التالي: (وها هم يتقدمون بلهف كعادتهم في نهاية موسم الحصاد باتجاه (ساحة المهابيل).. في ذلك المساء تشتبك الأيادي ويتعانق الفرح وتعلو الأصوات بغناء المنخورة الذي يملأ النفوس بالأمل القادم، حيث يودعون موسماً وفيراً ليستقبلوا موسماً وفيراً آخر) (ص 9).

ويستعرض وقائع وأماكن وأسماء لها دور فاعل في سيرورة السرد وتحولاته أمثال: **قاسم**

* باحث من سورية.

المدهون وأخيه **غصاب، وصالح الوالبي وابنه غالب**، كذلك **ابن عيسى، ومنيرة، وصبوحة**، ثمّة إشارات تاريخية مهمة كانقلاب **حسني الزعيم** العام 1949، تدل على المرجع والإيهام بالواقع.

ثم ينتقل من ماضي القرية إلى حاضرها، ليكشف عن التحولات التي طرأت عليها، عبر زمنين متعاقبين، الحاضر هو الزمن الثابت المرهون بالماضي، لذلك فإن المستقبل في الرواية لن يكون سوى الحاضر بأشكال تختلف بالدرجة وليس بالنوع، يوضحه المثال التالي: (والمنخورة مجرد قرية تنوس بين فعلين ماضيين ناقصين هما: كانت، وصارت.. هل نبدأ من (كان) أم نبدأ من صار؟) (ص 9).

ويسرد الراوي ما آلت إليه القرية من تغير واضطراب: سنوات ثلاث والمطر يخاصم المنخورة) (ص 21)، ثم يظهر ما يعاينه الأهالي من قلق وكآبة في الحوار بين **أبي المداح، وابن عيسى**: (ماذا يريد غراب البين يا **ابن عيسى**. أجاب: ما طار طير وارتفع، إلا كما طار وقع) (ص 19). وفي سياق آخر يختزل الواقع في المنولوغ التالي: (نظر **صالح الوالبي** إلى الأعلى...، وقال لنفسه على الرغم من كل شيء، فإن الفضاء على اتساعه سجن كبير، والمصيبة أننا لا نعرف أننا مسجونون... إننا لا نمتلك الأرض، وإنما نطلب مكاناً لأجسادنا) (18). وإذا كان الحوار يكشف عن دوافع الشخصية وتشخيص هويتها وسلوكها، فإنه يعبر عن دخائل الشخصية ونوازعها، وبهذا يؤدي وظائف دلالية، ما يعزز واقعية الشخصية وصدقيتها الفنيّة.

ويطلعنا الراوي على شخصية **قاسم المدهون** بوصفه الشخصية المحورية التي تشغل حيزاً واسعاً على مساحة السرد، وتؤدي أدواراً فاعلة في المشهد الروائي، فلا غرو أن يستبطن عالمها الداخلي، لفهم طباعها ودوافعها، وتعليل سلوكها وتطلعاتها، إذ تبدو الشخصية في ماضيها مقيدة، بينما هي في حاضرها حرّة، وبين التقييد والإطلاق تنفتح أمامه الأبواب، كما ورد بصوت الراوي الراصد: "كان لا يرى المال بين يدي أبيه، ولا يستطيع أن يتصرف... ثم جاء موت أبيه، ولم يكن يتوقع أن الأيام ستتسارع ليكون ثرياً مشهوراً. لم يكن يتوقع أن الناس سيركضون وراءه باحثين عن العمل) (ص 3 ـ ص 39).

ويوظف الكاتب في تقديم الشخصية تقنيات متعددة، منها تقنية الراوي الذي غالباً ما يستخدم صيغة ضمير الغائب التي تتيح الغوص في أعماق الشخصية وتفاصيلها وملامحها، ومعرفة ما لا تعرفه عن نفسها، ومثال ذلك الاستباق التالي: (أما الآن فإنه يستعين بالمال الذي تركه أبوه... سوف يصنع ما يريده، فهذا خطيب المبطون (والد زوجته)، وهذا **أبو المداح الأشرم** (والد زوجة أخيه) "سراج وفتيلة"، إنه يعرف كيف يجعلهما ينصاعان لما يريد. بضاعته المال، وبضاعتهم الكلام، فمتى يبدأ؟ وكيف يبدأ؟) (ص 30).

وأن تقدم الشخصية نفسها بنفسها مقنّعة بصيغة من صيغ ضمائر السرد، كصيغة ضمير المتكلم التي تفسح المجال للسرد المباشر والاعترافات، ومثاله المونولوغ التالي: (بالمال فقط ـ يا أبي ـ يستطيع الإنسان أن يضع كل شيء... هل تستوعب كلماتي؟ بالمال ـ سأعرف كيف أضع رجالاً يزيفون التاريخ. بالمال سأعرف كيف ألغي تاريخ الفقر من حياتنا، وكيف سأجعل منك ذلك الأمير الذي كان). (ص 104).

الشخصية هنا تستخدم ضمير المتكلم والمخاطب معاً، لتفسح المجال للمونولوج والتداعيات، وتوهم القارئ بالتماهي معها بحافز التواصل وللبوح بمكونات النفس إلى أبيه، إذ أسهمت هذه التقنية في إظهار شخصية **قاسم المدهون** من الداخل، فهو كما يبدو من ملغوطه ـ شخصية مستبدة تتمسك بمنطق القوة، تستمد أصولها من المال والسلطة، فهي بالتالي نمطية تلجأ إلى اغتصاب الأرض وممارسة الاستغلال مما يضعها في صف واحد مع الشخصيات المرهوبة الجانب.

أما المقاييس التي تقربنا من التعرف على الشخصية وتسمح لنا بتصنيفها دلالياً، فهي تتمثل في مقياسين هما: المقياس الكمي الذي ينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية، والمقياس النوعي أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، سواء أكان بطريقة مباشرة أم غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو من المعلومات الضمنية التي يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية، وأفعالها.

واستناداً إلى هذا التقديم النظري، فإن استعمالنا للمقياس الكمي في دراسة شخصيات الرواية يمكننا من إدراك الأبعاد الدالة والوضع الحقيقي الذي يتخذه هذا المكون الأساسي ضمن البنية الروائية، كما يتيح لنا العمل بالمقياس النوعي التعرف على أشكال التقديم الذي يتضمن المعلومات التي تمدنا بها الرواية عن شخصية ما.

وإذا نظرنا إلى المتن الروائي في موضوع الدراسة في ضوء المقياس الكمي، فإننا سنجد أنفسنا إزاء معلومات متعددة ومتنوعة حول الشخصية الروائية.

ومنذ البداية تتحدد وظيفة شخصية **قاسم المدهون**، ويتعرف القارئ عليها من خلال علامات لا تخطئ هي حب الظهور والسيطرة والأنا المتضخمة، كما ورد بصوته: (أنا سيد هذا

الزمان...، ويخاطب نديمته صبوحة: تذكري... أنني سيّد المنخورة وسيد الليل) (ص 24). وفي سياق آخر ينثر **غالب وصبوحة** على **قاسم المدهون**، وعلى مصدر ثروته، في الحوار التالي: (ــ لعن الله الفقر، لو كنت غنياً يا **غالب**! ثم استدركت بدهاء: أن يعيش الإنسان فقيراً أفضل من أن يرث المال عن طرائق قذرة... يومها حدثته عن المال الذي ورثه **قاسم المدهون** عن أبيه، واستفاضت في الحديث عن السيدة الفرنسية التي كان **إسماعيل المدهون** يرعاها... عقب **غالب** قائلاً: في عالم المنخورة كل شيء يسير متمهلاً إلا صعود **قاسم المدهون**) (ص 64).

وفي المقابل تحظى شخصية المدهون باهتمام بالغ يتجاوز الأوصاف إلى الإطراء والتبجيل من أتباعه لقاء المنح والمكافآت، كما يتجلى في الحوار بين **أبي المداح** **وقاسم المدهون** نفسه: (ها... يا **أبا المداح**...! لم تجبني؟ قال **أبو المداح**: لا تبدو أميراً، بل ستكون سلطاناً... بشرط واحد! ــ سأكون سلطاناً دفعة واحدة... يا **أبا المداح**! ــ أنت رجل ذكي وعادل وحازم، لكنك لا تعرف أهل المنخورة مثلما أعرفهم، سيّدهم من بيده عصا أو خنجر...) (ص 47).

من خلال تقديم الشخصية المباشر وغير المباشر، ومن مقاييس التعرف على الشخصية وتصنيفها دلالياً، نستنتج مؤشرين: الأول أن درجة حضور الشخصية لا تحكم بها كمية المعلومات والأوصاف إلا بقدر ما تكون تلك المعلومات والأوصاف مصاغة لتلبية حاجة الشخصية إلى إبراز تجربتها، لتمكننا من الوقوف على بنية الشخصية ومستويات تقييمها وعليه، فإن خطاب البطل عن نفسه ينصب الأنا المتعالية، أما المؤشر الثاني فيتمثل بالتناقض بين طرفين متقابلين: أحدهما يناقض الآخر في التجاذب والتنافر حول الشخصية المرهوبة الجانب، وهذا الاختلاف في الاتجاه والموقف من الشخصية هو الذي يمنح الرواية بعدها الحكائي.

وتجدر الإشارة إلى أن المقياس النوعي قد طغى على المقياس الكمي، غير أنه بدا مقتصراً على القوة والعنف، اللتين تولدان الشعور بالكراهية والحقد المتبادل بين الشخصية المتسلطة والشخصيات المقهورة.

عالم الرواية يتحرك بين مكانين متقاطبين: الحيّ الشعبي، والقصر المنيف، وعليه ينقسم الناس إلى فئتين: أثرياء، وفقراء.

هذا التفاوت الاجتماعي يولد توتراً حاداً لدى المقهورين أمثال: **غالب الوالبي، ومنيرة، وابن عيسى، وطه**، في مقابل الذين استأثروا بالثروة والجاه، يتصدرهم **قاسم المدهون** وأخوه **غصاب**، وخطيب المبطون، **وأبي المداح** الأشرف.

ويبدأ **قاسم المدهون** يصعد تدريجياً: "فها هي مزارعه تتطور... يعمل الكثيرون فيها من أهل المنخورة، وكان من يعمل فيها يدعو له ولأخيه بطول العمر والرزق الوفير، فهم ــ إذا أراد أن يقوم بمشاريع جديدة ــ لن يكون ضده، وسيكونون معه.

إنه على ثقةٍ من ذلك، فأين يعملون واللقمة شحيحة والقحط يعمُّ عالم المنخورة) (ص 82).

يتضح في هذا المثال بأن مصدر السلطة التي تقوم عليها شخصية المدهون هي الثروة التي تتحكم برقاب الناس المحتاجين، يوضحه المثال التالي: (فكيف يزداد تحكم في مصائرهم ويجعلهم يلهثون ركضاً لكسب رضاه...)، ويستدرك الراوي الراصد قول **أبي مداح** ناصحاً: عليك أن تجعل يدك في أفواه أهل المنخورة...، وعليك أن تحمل قطعة عظم لترميها لهم فتحافظ على ملازمتهم لك...!) (ص 82).

العلاقة بين الحاكم المنتظر والمحكومين ــ كما تبدو ــ قائمة على الهيمنة والاستغلال وفي هذا دليل على بطلان هذا الاتجاه السائد في ممارسة السلطان الجائرة، حيث يتقاطع هذا التصور مع مفهوم الإقطاع، الذي يكون الإقطاعي هو ذلك الشخص المستحوذ، بطرق غير شرعية على ملكية عقارية شاسعة يتولى استثمارها بدلاً عنه فلاحون معدمون مقابل نصيب ضئيل من المحاصيل الزراعية، وذلك يجعلنا نتخذ من هذه الأمثلة طريقاً للتقرب من نموذج الإقطاعي ومدخلاً لمعرفة تمظهراته المختلفة في الرواية.

ولم يكن **قاسم المدهون** غافلاً عن بسط نفوذه على المنخورة وأهلها، إذ عمد إلى الاستعانة بالمقربين منه بالمصاهرة، لتأسيس سلطته على القوة المادية والمعنوية، ممثلة بالثروة والدين والحكمة، يوظفها بدهاء لتدعيم إمارته التي يهيئ لها الأسباب والذرائع، كما يعرضها الراوي من وجهة نظر **أبي مداح**: (لا بدّ من التمكن من العنق والحنجرة، عند ذلك يمكن له أن يتحكم في الأنفاس...) (ص 83).

ينبئ هذا المثال عن معيارين أساسيين ينبني عليهما السلطان هما: الاستحواذ والسيطرة.

ولهذا اعتقد **قاسم المدهون** منذ البداية بمبدأ القوّة لكي يؤكد موقعه بوسائل غير مشروعة.

وما يهمّنا في المقام الأول هو معرفة الأساليب التي تجعل **قاسم المدهون** يكدس بين يديه المال والمزارع، ويصبح نتيجة لذلك شخصية قوية تفرض سلطتها على أهالي المنخورة بكل الوسائل المتاحة.

فسواء استخدم القوة، أم لجأ إلى العنف فإنه ينتهي إلى الإعلان عن نفسه لشخصية مرهوبة الجانب تحتل مكانة بارزة في المجتمع القروي

المهضوم الحقوق وفي البنية العواملية (العلاقة بين العوامل/الشخصيات الفاعلة) داخل العمل الروائي، أي التناظر بين البنية الاجتماعية وبنية النص الأدبي.

يظهر من الدوال اللغوية أن رؤية المدهون إلى العالم نابعة من إيديولوجية مطلقة، فهي بالتالي سلطة مطلقة تنظر إلى ذاتها على أنها الحقيقة ودونها زائف وخادع ومن هنا اتخذ العنف سبيلاً إلى السلطة كما في منولوغ **غالب الوالبي**: (بالمال بدأ وبالقتل. كانت البداية **نايف العباس**، فهل سيتردد في ترتيب مؤامرة للانتهاء مني؟ إنني أعرف (يقصد **نايف**) زملاء المدرسة الذين صاروا أصدقاء.... إنني على ثقة بعقولهم ومؤازرتهم، ولكن ما معنى العقل أمام جنون الصعود؟) (ص 56).

وتسبب بموت **أبي حسين القحطاني** أكبر معمري المنخورة، ناهيك عن عمليات الإهانة لعدد من الناس أمثال **طه الأعمى، وغالب الوالبي، وابن عيسى** الذي كان شاهداً ما حدث: (الدم بالدم... يا أهل المنخورة) (ص 71).

إن الاغتصاب المباشر هو وسيلة الإقطاعي (**قاسم المدهون**) لكسر شوكة الناس وإجبارهم على القبول به بوصفه شخصية مرهوبة الجانب، ولكنها خلفت ردود فعل عنيفة من المناهضين، وهذا يندرج في إطار رؤية الذات في علاقتها بالآخر.

وأما الطرف الموالي **لقاسم المدهون** فنلحظه منذ البداية مؤيداً تأييداً مطلقاً من شخوص هم: خطيب المبطون ممثلاً إمام السلطة، **وأبو المداح الأشرم** مستشار السلطان ومفسر أحلامه، وأخوه **غصاب** وغيرهم.

فهذا خطيب المبطون يؤدي دوراً إعلاميّاً، وكثيراً ما كان يدعو للسلطان المنتظر بطول البقاء، ويسبح بحمده وآلائه، ويذكر خصاله وسجاياه، مقابل المكافآت والهبات: (وإن سئل، قال مبتسماً: لندع له بالتوفيق، فما أعرفه عن عدله وتقواه، وما يفكر به لخير هذه القرية وأهلها، لا تعرفون عنه شيئاً)(52).

توظف الشخصية، هنا، الدين في تكريس الواقع لصالح السلطان، حيث يتعامل مع النص الديني بما يحقق له هيمنته وسيطرته على الناس.

وها هو **غالب الوالبي** يسخر من خطيب المبطون الذي يستخدم الدين بوصفه آلية تعزز مكانة المدهون فيتساءل: (ما جدوى الصلاة لواحد مثل **قاسم المدهون** الذي يعاقر الخمر ويتسلل ليلاً إلى **صبوحة الخليل**، تاركاً زوجته)(27).

أما **أبو المداح الأشرف**: (فيحلو لقاسم المدهون أن يشبهه بوردة عطر في جو خانق، وها هو ذا بحاجته الآن أكثر من أي وقت مضى من خلال **أبي المداح** يشعر أن سلطته تتوطد أكثر، فهو يحسّ أن كلماته هي الشعاع الذي يهتدى به في عالم الظلام. تراوده نزعة الشك أحياناً في صدق كلماته... ومع هذا يحس من خلال **أبي المداح** وأبو زوجته (خطيب المبطون) أن الناس صاروا يعرفون من هو (**قاسم المدهون**) (ص 46).

وثمّة حوار بين **غالب الوالبي** ورجل مؤيد للأمير المأمول: (قال رجل: نوالي القوي الذي يدفع ونقتل الضعيف دون أن تأخذنا به رحمة أو شفقة. قال غالب: القوي العادل لا يدفع، قاطعه الرجل بإشارة من يده: ـ بعض الرجال أقوى من الأحداث... **وقاسم المدهون** رجل الساعة. **هل** فهمت؟

الحوار هنا يتخذ طابع الجدل والتناقض بين سلطة القوة، وسلطة العدالة والمساواة، ولعل هاتين الرؤيتين تمثلان جوهر الصراع ومسار في عالم الرواية.

وبالنظر إلى العلاقات القائمة بين الشخصيات التي تتحرك في عالم الرواية، فإن الدلالات التي تنتجها هذه العلاقة توحي بأن شخصية بدأت تظهر بوتائر متسارعة، فها هو يتمرد على الزمن وعلى الناس: (من هو **ابن عيسى**؟ ومن هو ابن **غالب الوالبي**؟ إنهم يعيشون على هامش الحياة، والحياة لا تتوقف عند من يكون على هامشها. الحياة ـ كما يرى ـ تنقاد لمن في مركزها، وهو ليس في مركزها فقط، وإنما هو مركز الحياة في المنخورة، وما دام كذلك فإنه لن يأبه لعالم المجانين فيها) (ص 39).

وقد استبد بعقله هذا التصّور مفتوناً بهوس العظمة، منبئاً عن ازدواجية في السلوك والممارسة، في الحوار التالي: (ـ وأنت... يا **قاسم**! تصلي نهاراً وتأتي صبوحة ليلاً؟ قال: ـ بدأت أصلي ركعتين إضافيتين في كل الصلوات.

سألته: ـ لتضمن مكاناً في جنة السماء؟ عقب وهو يتأمل كأس الخمر: ـ بل أضع أهل المنخورة في جيبي. سألته مستغربة: ـ لا أفهمك؟ قال: ستفهمين فيما بعد...) (ص 23).

فقد باتت صورة الزعامة حلمه المشتهى، إذ يكرر ما ردده باستعلاء كبير أنا سيد المنخورة دون منازع يا **صبوحة**) (ص 45).

أستنتج مما سبق أن وجهات نظر الشخصيات، سواء أكانت صادرة من قاسم المدهون واتباعه أم من المعارضين، تتفاوت بين الذاتية والموضوعية، وأن هذا التعداد والتنوع بين الأصوات، هو السمة التي تسم عالم الرواية.

وإذا كانت تقنيات الرؤية من مواقف وتصورات وأحاسيس ومشاعر، فإنها تسهم في بلورتها، وترهص في بداية مرحلة قادمة تتصف

في الصعود والوصول إلى السلطة، وتجب الإشارة إلى أن الزمان الذي يؤطر الأحداث والوقائع هو زمن صاعد يتجه نحو المركز الذي يتسم بالدائري.

2 ـ الصعود

إن أول سمة تتسم بها هذه الوحدة السردية، على صعيد الرؤية، هي التحول بوصفه حبكة الشخصية وذروتها، إذ تتغير زواياها من صوت إلى صوت، ومن طرف إلى طرف آخر، وفقاً لتعاقب الأحداث وتسارعها، وهي في تسلسلها وتناغمها، تتفرع إلى وحدات صغرى على النحو التالي:

أ ـ التعيين

يقدم الراوي مشهداً احتفالياً متميزاً لم تعرفه المنخورة من قبل، وذلك تنصيب **قاسم المدهون** أميراً عليها بلغة إخبارية تشي بالتعيين.

فالنداء والبلاغ من وجهة نظر خاصة تفصح عن اهتمام الأمير الجديد بالجانب الأمني والمالي، رغبة في استمالة الناس وخطب ودهم، وقد أثار هذا الحدث ردود فعل متباينة، إذ نظر إليه البعض من زوايا متعددة ومختلفة، فألقى الكاتب الضوء على شريحة كبيرة من الناس بدت آثار التعيين عليهم سلبية، يتصدرهم **غالب الوالبي** إحدى الشخصيات الأكثر وعياً واستشرافاً، لأنه يحمل رؤية تقدمية تناهض الاستبداد والعبودية، ويجسد موقف المعارضة وتطلعاتها، فيها هو ينتقد بشدة الموالين للأمير، ومثاله: (كيف لي أن استوعب خطيب المبطون في خطبة يوم الجمعة، وهو يدعو **لقاسم المدهون** بطول العمر والبقاء؟) (ص 69).

الراوي في هذه الدلالة، يقدم الشخصية بضمير المتكلم، وهو أقرب لدخائل النفس ولمحات الخاطر، وهي تنم عن إيجاز فكري يعبر عن السخرية والرفض لما يحدث في عالم الرواية، أما **صبوحة** فلها موقف أكثر جرأة وتهكماً بقولها: (**قاسم لم يكن** أكثر من شاب فاشل في حياته، وجد المال بين يديه دون تعب أو جهد) (ص 79).

ومن الواضح من التعيين أن الإعلان الذي أذيع على الملأ منقول من خطبة الإمام في الجامع، وهذا ملمح من ملامح الحكم الذرائعي، الذي يتوسل إليه لإضفاء الشرعية على الحكم وتثبيته، فلا جرم أن يوظف النص القرآني الذي يأمر بطاعة أولي الأمر، واستبعاد الآيات التي تتعلق بشؤون الحكم ومسؤولياته.

ولكي ندرك تصور الحاكم للسلطة، يستخدم الكاتب أشكال السرد المنقولة والمعروضة والمروية، بغية إنتاج ثلاث رؤيات متنوعة هي: ذاتية وموضوعية ومشتركة، وهذه الرؤيات كلها تتضافر لإبراز وقع الحدث على صعيد الرؤية.

هذه الأثناء يتنافس المؤيدين للحاكم طمعاً في المناصب والمكاسب، وتظهر على مسرح الأحداث شخصية **هذّال الحسن** إذ يقول: (يحسب أن ماله مالكم في نهاية الأمر... لذلك فإنه يدعوكم بنفسه السمحة وصدره الرحب، أن تأخذوا ما تشاؤون من المال الذي سيقدم لكم على طبق من ذهب، ويمكنكم أن تتقدموا إلى **غصّاب**، شقيق أميرنا لتفصحوا عن شكواكم وآلامكم، لأنها ستجد ــ بإذن الله آذاناً صاغية، وسيعمل على الانتقال بكم من آلامكم إلى سعادتكم) (92).

وجهات نظر الشخصيات المعارضة تجاه هذا العرض السخيّ كانت رافضة وإن تباينت في النبرة، فقد أعرب **طه الأعمى** عن حنقه قائلاً: (قم لنأخذ حصتنا، فشعرة من الخنزير مكسب... أما **ابن عيسى** فيبرأ نفسه من مال **المدهون**: (فإن هذا المال مال حرام... فلا بارك الله فيه). في حين أن **صبوحة** تسخر منه فتخاطبه: (يا لك من رجل عادل...!) (ص 93)، أما **غالب الوالبي** فيتساءل باستنكار شديد: (ما معنى المثالية في عالم يمور بالخديعة... واستدرك قائلاً: (كل شيء في المنخورة يسير نحو الخراب... فما العمل؟) (ص 95 ـ 96).

ب ـ قاسم المدهون حاكماً

يلقي الكاتب الضوء في هذه الوحدة على الإنجازات التي حققها الحاكم، ليكشف عن طبيعة الحكم وتوجهاته، حتى غدت مثاراً للحديث لدى الناس بعامة والمعارضين بخاصة، في الحوار بين **ابن عيسى، وطه الأعمى**: (ــ ولقد جعلناكم درجات... عقب **ابن عيسى**: ــ أول الغيث يا **طه** قطرة...، وأول الشرّ شرارة... ستأتينا أيام نحس وريح صرصر) (ص 99).

يكشف الحوار عن نظرتين: الأولى ذات مرجعية دينية معطاة، والثانية مستقبلية قائمة، وكلاهما تعبران عن الإحساس بالقلق والخطر القادم. أما موقف الحليف فاتسم بالحذر والريبة من قبل المخبرين الذين يرصدون تحركات المناوئين للأمير وحاشيته.

إن اللافت كثرة الأحلام والكوابيس التي تطارد الأمير، وسوف تتضاعف في الوحدة السردية الأخيرة، وهي في جوهرها، تعكس الهواجس والمخاوف. ونتيجة لذلك، فإن الراوي/الكاتب قد استخدم المنولوغات الداخلية لاستبطان ما يعتمل في داخل الشخصية ويتصارع على نحو مثير، والتعويض عن التواصل مع أهالي المنخورة، إذ انقطع عن الناس بسبب انشغاله بتوطيد السلطة واستمرارها بالقمع والإرهاب، فلم يكن التواصل مع الناس في عالم المنخورة إلا من خلال المراسيم الصادرة عن الديوان الرسمي، ولعل أحداثاً بارزة جعلت الحاكم الطاغي في موقع ضعيف كالادعاء

بالعدل والقصاص من العصاة الذين صاروا حراساً لقصره، ناهيك عن المجرمين الذين قتلوا أربعة من الناس الأبرياء، وهم يطلقون الرصاص في أثناء استقبال الأمير لحظة عودته من رحلة الصيد، كما ورد بصوت الراوي: (كان يدور حول الشباب الذين رآهم ذات يوم في ساحة القرية بتهمة السرقة، كانوا يروحون ويجيئون بهراواتهم وخناجرهم عند الباب الخارجي لمبنى الإمارة، فما معنى ذلك؟ كيف شتمهم **قاسم المدهون** وصفهم أمام الناس في ساحة "المهابيل"، وتوعد أن تتولى العدالة أمرهم؟ وكيف هم ـ الآن ـ يحرسون مبنى الإمارة؟) (ص 102).

توحي هذه الدالة بطبيعة الحكم وسلوك الحاكم الذي استعان باللصوص والمتمردين لحماية ملكه وقمع الناس، حتى إن **غالب الوالبي** يتساءل: (ما الفرق بين الناس في المنخورة وقطيع الأغنام الذي يبحث عن العشب فلا يجد غير الأشواك... نحن في عالم زائف وخداع. فأيّ دور تاريخي هذا الذي اعتقد أنه سيكون لي، ما دام **قاسم المدهون** أضحى أميراً؟ ومن الذي سيسمع شهادتي؟ ثم يستعرض تواريخ وحضارات وشعوباً وأسماءً أمعنت الظلم والطغيان: (روما، وبيزنطة، غساسنة، ومناذرة، الاسكندر المقدوني، وجنكيز خان، جاهليون، وإسلاميون، أمويون، وعباسيون، وخوارج، وقرامطة... الدولة العثمانية وثورات العرب.

لورانس "العرب" كان جاسوساً باحثاً عن النفط، زارعاً التفرقة بين العرب.

الثورة الفرنسية والثورة الاشتراكية... علينا أن نقرأ التاريخ بأكثر من أداة... حتى نعود إلى مسيرتنا المشرقة بين الأمم، ولكي ننتزع مكاننا تحت الشمس...) (ص 112).

هذا التناص من التاريخ البشري يحمل في ثناياه نزوعاً قومياً وإنسانياً، ذا بعد حضاري، ويجسد موقفاً تقدمياً تجاه قضايا التحرر والتجاوز.

كما يشير إلى عالم المنخورة الذي يرمز إلى الوطن العربي، الذي آل إلى التفكك والضعف بسبب دخول الغرباء وتغلغلهم في شؤون الدولة والمجتمع متسائلاً: (بماذا تفسر قدوم الغرباء إلى المنخورة؟ وبماذا تفسر اختيارهم هذه الأرض) (ص 114).

وهو يشير إلى **قاسم المدهون** وأخيه صراحة ومن لفّ لفهم مثل هذا الحسن الذي أضحى رئيساً للأمن في المنخورة، فضلاً عن الخراب الذي أحدثه هؤلاء: (اللصوص الذين عاثوا فساداً في المنخورة، ونشروا الخوف والهلع بين أهلها، والذين أقسم **المدهون** بأعلى صوته في ساحة المهابيل. إنه سيحيلهم إلى العدالة. صاروا حراساً للإمارة فأصبحت اللعبة مكشوفة) (ص 114).

بالإضافة إلى ما سبق، يستخدم الحاكم الرموز الدينية قناعاً لاستقطاب الناس وصرفهم عن ممارساته القمعية، مثل بناء الضريح الجديد **لأبي ذر الغفاري**، وفي هذا السياق يقول **مصطفى حجازي**: (يتوسل المتسلطون بالدين من أجل ترسيخ العرف الشائع الذي يخدم مصالحهم قبل كل شيء... والذين يمسكون السلطة في المجتمع التقليدي ويتمتعون فيه بكل الامتيازات، لا يبرزون من الدين سوى الجوانب التي يجلها المجتمع، أما الجوانب التي تعزز العدالة والتحرر والكرامة، فيسدل عليها ستار كثيف من التعتيم. وهكذا يصبح كل ما هو عصري يساعد الإنسان على تحرير ذاته وامتلاك زمام مصيره بدعة، وكل ما هو توكيد على الحق والإنصاف وممارستها زندقة. وبهذا يتحول الدين إلى سلاح متسلط على المغبونين، ودفعهم إلى الإذعان).

وفوق كل هذا يلجأ الطرف الموالي للسلطان إلى تأصيله وتمجيده قصد الإعلاء من شأنه وتقديسه في أذهان المحكومين.

كما جاء بلسان **ابن عيسى**: (سمعت خطيباً المبطون يرسم شجرة وارفة الظلال لعائلة المدهون، حيث انتهت إلى (**سيف الدولة الحمداني**)... كيف لي أن أصدق ذلك؟ ويضيف اختلطت الألوان فصار الأسود أبيض، وصار الأبيض أسود. اختلطت الروائح فصار العطر نتناً، وصارت النتانة عطراً) (ص 115).

المقيّم هنا ينتقد الوضع المتردي في عالم المنخورة، ولا يرى أفقاً يبشر بالخير. ويشاطره في هذه النظرة غالب، إذ يقول: (يا **منيرة** قطعوا الحبل بين الماضي والحاضر، صرنا إلى أرض مهجورة وقحط مخيف، صرنا عراةً إلا من عالم المدهون... إني أرى وحشاً مفترساً يبتلع كل شيء حتى رحيق الروح. وحش يتلذذ بعذابنا وآلامنا...) (ص 116).

ولكن **منيرة** تبدو تحلم بعالم حرّ: (أتوق إلى عالم خالٍ من الظلم والقتل والكذب والإدعاء وتساءل بحرقة: كيف يمكن للمنخورة أن تقطع أنشوطة القتل وحبل الظلم؟) (ص 118).

يستخدم الكاتب تقنية الحوار الداخلي والخارجي لاستبطان الشخصيات وسبر أعماقها، قصد إظهار المعاناة النفسية لديها، في مقابل فضح الظالم وتعرية أساليبه القمعية.

ولعل هذه الممارسات الوحشية التي يسلكها الحاكم تولد الحقد عند المظلومين، وتعمق الهوة بين الحاكم والمحكوم، وهي ـ في صلبها ـ تشكل نقطة ضعف تهدد كيان السلطة وتنذر بالانهيار.

ج ـ الضعف

هذه الوقائع وتلك المواقف تنتج دلالات متعددة تشي بالإرباك لدى الحاكم مقابل الاحتقان والإحساس الممض بالغبن، ومثاله: (دروب المنخورة وأزقتها الترابية وأطفالها، وصلت إليهم رائحة الشواء. أدركوا أن الفقر أضحى مألوفاً، وصار صديقاً للبطون الضامرة والوجوه الشاحبة) (ص 157).

ويرسم الراوي صورة شاحبة لواقع الفلاحين في ظل الاستبداد: (وكما نامت الجرذان متلاصقة في جحورها المظلمة، فقد نام بعض الفلاحين ما تبقى لهم من أبقار وأغنام... فيما مبنى الإمارة يتوهج بالأنوار في كل ليلة) (157).

هذا التفاوت الحاد بين الحكام الأغنياء والفقراء البؤساء، يجسد جوهر القضية على نحو فظيع. أما على المستوى الفني فقد طغت رؤية السرد بضمير الغائب ـ كما أشرنا ـ بسبب القطيعة بين السلطة والشعب، مما انعكس ذلك على الشخصيات المحروقة صوتاً ودوراً.

إذ أصبح صوت الشعب مهموساً ومخنوقاً ومسكوناً بالخوف والشك، في حين أن صوت الحاكم هو الغالب. ومن هنا تبدو الموازاة بين البنية الاجتماعية والبنية الأدبية جلية في عالم الرواية.

ثالثاً: السقوط

خلصنا في قراءتنا للوحدتين (الأولى والثانية) إلى نتيجة مؤداها أن طبيعة الحكم وما أفرزته من تداعيات تنبئ بالنهاية المأساوية. ومن أبرز العوامل التي تعجل بالسقوط، يلخصه الراوي: (في ذلك الزمن المنسي، زمن الصعود والانهيار، زمن النفاق والفساد، يجمله الاقتباس الآتي: (تفقيس الانتهازيين واللصوص في مدجنة الفساد والإفساد، لم يعد **قاسم المدهون** هانئاً)(197).

وإذا ما أضفنا إلى سجل النقائض ممارسات **غصاب** الشاذة، التي انعكست سلباً على هرم السلطة، يسرد الراوي بعضاً منها: (إذ اغتصب فتاة صغيرة بدعوى معالجة الشلل في ساقها، بصفته مسؤولاً عن تنظيم الزوار لضريح **الغفاري**، لم يكن أمير المنخورة بتلك الحادثة وحوادث أخرى، إن علم بها، فسوف يكتفي بقوله: •يا أيها الذين آمنوا إن جاءكم فاسق بنبأ فتبينوا• (ص 170).

يصدر الراوي هنا، حكم قيمة على الأمير تتمثل بالتزييف والتستر على أخطاء المقربين منه بوصفهم محسوبين على ملاك السلطة، ورب قائل إن دود الخلّ فيه ينطبق على إمارة المدهون الماضية في غيّها وسقوطها، فقد كان الخطر الداهم من شريكه وحليفه **هذّال الحسن** إذ حاول بدهائه إسقاط الحكم، في المونولوغ التالي: (كان يخيّل لي أن أهل المنخورة سيكشفون حقيقة **قاسم المدهون**، وأنهم سيعلنون في الأزقة والساحات عن مجده الزائف) (ص 139).

هوية مستقبلية بتقنية الاستباق، تصدر عن الحليف الطامع، وفي استباق آخر تميط منيرة اللثام عن حقيقة المدهون، فتقول: (عند القبور فقط ـ يا **قاسم المدهون**، سيأتي يوم أصرخ فيه على مرأى الناس، سأصرخ أمام العجائز والأطفال: كم كنت غريباً ومنبوذاً عن المنخورة...) (ص 124).

وقد تحققت الاستباقات الزمنية، فها هي نذر السقوط تبدأ بالظهور، يلخصها المثال الآتي: (إننا في بداية السقوط وفي بداية الانحطاط) (ص 196).

وأخيراً يقتل الأمير بيد سفاح آخر هو **هذّال الحسن**، رئيس جهازه الأمني، وقد يكون أسوأ من قتيله، ولا ندري من سيخلفه: (**قاسم المدهون** اكتفى بالمنخورة، أما أنا فعليّ أن أبسط قوتي على المنخورة وما يجاورها)(ص 211).

ومن اللافت أن الكاتب استخدم تقنية الاستباق في سياقات نصيّة كثيرة، لأنها تهيئ ذهن المتلقي لتقبل ما سوف يقع، ولكن حتمية وقوع ما يعلنه الروائي مسبقاً يسقط فضول القارئ، ولذلك لجأ إلى تحقيق التوقعات وتفويت المقصود، ومثاله توقع **علي الضمراوي** بنهاية **قاسم المدهون**: (لم يكن يفكر أن **قاسم المدهون** كان يتطاول... وإن كثيراً من السفهاء سينضوون تحت أوامره، وأنه سيدفع ثمن موقفه)(145).

أما **ابن عيسى** فيتوقع الطامة الكبرى في القرية: ليعلم حاضركم غائبكم سوف يأتيكم حديث الغاشية)(ص 206).

وفعلاً قامت القيامة في المنخورة وهي تقرع الناس، ولم ينجُ منهم إلا القليل، سواء أكانوا من الموالين أم من المعارضين، نستوضحه من الحوار بين **ابن عيسى وصبوحة**: (صبّوحة أشمّ رائحة نتنة... بيد أن نتانة نفوسنا أنتن وأبشع)(ص 211).

ينمُّ الحوار عن جوهر الحقيقة، التي تكمن في الإنسان وليس في رائحة القبور، أي أن طبيعة الإنسان الشريرة إذا طغت على طبيعة الخير، فسوف يتعرض العالم إلى صراع لا ينتهي، وسوف تتكرر المظالم والمآسي التي تشوه الحق والعدل والخير.

نهاية الرواية مأساوية، ومفتوحة على تأويلات متعددة الرؤية والدلالة.

الرواية سلسلة من المتواليات الحكائية، يحكمها منطق السببية، أي كل سبب يؤدي إلى نتيجة، وهي بدورها تتحول إلى سبب.

وهكذا تتعاقب الأحداث وفق هذا المنطق، وتبدأ الأحداث في ترتيبها من الوسط، منذ أن حلّ القحط في القرية، أما الأحداث التي سبقت فترجع إلى

زمان الخصب والاحتلال الفرنسي لسورية مروراً بانقلاب **حسني الزعيم**، وأما الوقائع التي تلت فتتمثل في صعود قاسم المدهون إلى سدة السلطة.

الرواية حافلة بالرموز والإشارات التاريخية كالمنخورة التي ترمز إلى التفتيت والبلى والهلاك.

وفيه إشارة إلى الوطن العربي الكبير، الذي تعرض للتفكك والضعف منذ أن اجتاحه الغريب وعاث فيه فساداً وتخريباً.

حيث يرى الكاتب أن الأصالة لا يحافظ عليها إلاّ أبناؤها الخلّص، وهم جديرون بالدفاع عن الهوية القومية والثقافية والحضارة، وأن ما أصابها من ضعف وتخلف راجع إلى سيطرة الدخلاء والغرباء على شؤون الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، كالأخشيديين والتتار والمغول والغرب الاستعماري.

وليس من مخرج من هذا النفق المظلم سوى تفعيل المواقف التاريخية والأدبية والبناء عليها، مثل **المتنبي** الأكثر أصالة واستمرارية والحركات الاجتماعية التي قادها رجال أصلاء **كأبي ذر الغفاري**، وفي المقابل نبذ الطغاة الذين عطلوا حركة التاريخ مثل **الحجاج ومعاوية**.

وثمة أسماء وكُنى وألقاب متوافقة مع الشخصيات الروائية، تكشف سلوكيًا وطبقيًا وثقافياً ونفسياً خفيًا به، وتضفي سمة معينة، تحدد موقفها ومكانتها الاجتماعية، وتوسع دائرة دلالتها وتأثيرها الجمالي والمعنوي، وهي لم ترد اعتباطاً، بل كان لها دور في إضاءة عوالم الشخصية، وقد تأتي بقصد الهجاء والسخرية مثل **أبو المدّاح الأشرم** للدلالة على كيل المديح والإطراء لولي نعمته، وخطيب المبطون إمام السلطة الذي لا يشبع من الهبات والمنح، **وقاسم المدهون** الذي يوحي اسمه بالتقسيم والمداهنة، من أجل اعتلاء العرش **وغصاب** من الاغتصاب، وقد تحمل أسماء شخصيات دلالات إيجابية أمثال: **منيرة** من الإنارة والتنوير، **وصبوحة** من الصباح المشرق، وكذلك غالب من الغلبة الانتصار على الخصم، وهناك أسماء ذات مرجعية دينية وتاريخية **كطه وعلي وابن عيسى وصالح**.

أما الدلالات التي يوحي بها عالم الرواية فهي متعددة، أبرزها الدلالة الإيديولوجية ـ السياسية، التي ترمي إلى رفض حكم الدخيل، لأنه لا يخلص لأمته، وغالباً ما ينصرف إلى تحقيق مصالحه على حساب خيارات الشعوب وطموحاتها، ويلجأ إلى العنف والقهر وترسيخ الحس القبلي والطائفي والعرقي ليسود الجميع، بل الأخطر من هذا أنه يعيد إنتاج الاستبداد والطغيان. والدلالة الثانية توحي بالانحياز إلى القيم الإنسانية والحضارية كالعدالة والمواطنة الفعلية التي تنبع من الديمقراطية، وهي مبادئ أساسية في بناء الدولة القومية الحديثة.

كما يوحي عالم الرواية بدلالات خصبة مثل السيادة والكرامة وحرية التعبير والتعددية الفكرية وقد تلمسنا هذه القيم من خلال انتقاد الكاتب لممارسات القمع والعنف لدى الحاكم الطاغي.

والرواية ليست مبنية على التناظر الجمالي بين البنية الفنية والبنية الاجتماعية فحسب، وإنما (شبكة التناظر السردي) التي تتبادل فيها الشخصيات الأصوات دور البطولة، فمرة تكون الشخصية **كغالب الوالبي وابن عيسى ومنيرة**، ومرة أخرى يكون المكان، وأحياناً الفكرة، وهي تتحرك في دائرة الشبكة والرواية في مقولتها الإيديولوجية تطرح قضية إشكالية تتمثل في ثنائية الصراع بين الظلم والحرية، الديمقراطية والديكتاتورية، التقدم والتخلف.

□□

شخصية الزمن

(في قصة "الغبش" لحسن حميد)

□ د. محمد سعيد عبدلي *

1 ـ مقدمة منهجية:

تبقى دراسة الشخصية الأدبية تواجهها دائماً مشكلات عديدة في مجال النقد الأدبي يصعب حلها، وكان " تزفيتيان تودوروف " أحد أبرز النقاد الذين أقروا عمق هذه المشكلات وتشعبها، حين قال: ((تطرح دراسة الشخصية مسائل عديدة لم نجد لها حلاً بعد))(1).

وبرغم الإقرار بتشابك عناصر هذا الموضوع فإن تنوع الدراسات النقدية للشخصية الأدبية واختلافها ما هو إلا تعبير عن الجهد الذي يبذله الدارسون لمهاصرة هذه المشكلات والتغلب عليها. وتقوم في صدارة تلك المشكلات مشكلة التوصل إلى اقتراح إجراءات نقدية واضحة ودقيقة تمكن من تحديد شخصيات العمل الأدبي، ثم تحديد منزلتها ودورها فيه، فهل تتساوى شخصيات عمل أدبي ما من هذه الناحية؟ أم يجب أن تصنف وتخضع إلى تراتبية، فيكون منها: الرئيسية، والثانوية، والهامشية؟

ومن هنا نعدّ "فلادمير بروب" أهم دارس استطاع أن يضع منهجاً واضح المعالم لدراسة الشخصية القصصية، وهذا في كتابه "مورفولوجيا الحكاية الشعبية" عندما أقام دراسته للشخصية على وظيفتها داخل العمل القصصي.

فيرى أن ((الشخصيات محددة بالوظائف المسندة إليها في الحكاية))(2)، والوظيفة عنده تعني **((فعل شخصية يحدد من وجهة نظر دلالته في صيرورة الحبكة))(3)**. ولما يركز **"بروب"** على دور الوظيفة في الحكي فإنه يجعل منها الأساس الذي تقوم عليه الحكاية، أما دور الشخصية عنده فهو دور يأتي بعد الوظيفة.

وهذا الفصل بين الوظيفة والشخصية لا يرضي **"كلود بريموند"** الذي يؤكد أن ((الوظيفة لا تتحدد بالحدث فقط، وإنما بإيجاد علاقة بينها وبين الشخصية التي يسند إليها الحدث))(4).

ولـ **"تودوروف"** وجهة نظر يمكن الاستعانة بها لحل هذا الاختلاف بين مقترحات **"بروب"** ورأي **"بريموند"** ـ الذي يبدو وكأنه لم يحط ببعض التفاصيل التي بنى عليها **"بروب"** رأيه ـ فيوضح **تودوروف** ـ وهو ينتقد **"هنري جيمس"** الذي يرى

---

* أكاديمي، أستاذ بجامعة البليدة بالجزائر.

أن الأفعال في الرواية تكون في خدمة الشخصية(5) ـ أن دور الشخصية بالنسبة لأفعالها يختلف باختلاف الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، قائلاً: **((إن من الصعب أن نتجاهل وجود تقاليد أدبية أخرى، الأفعال فيها ليست في خدمة "إبراز" الشخصية، ولكن الشخصيات تكون خاضعة للفعل... وهذه التقاليد الممثلة في الأوديسة، والديكاميرون(6)**، وألف ليلة وليلة، والمخطوطات التي عثر عليها في ثاراغوس، عبارة عن بعض الأمثلة لأشهر التجليات))(7).

ثم جاء **"غريماس"** بأبحاثه في إطار المنهج السيميائي، فأقام نظرية العوامل لدراسة الشخصيات يؤكد بفضلها العلاقة القائمة بين الشخصية وأفعالها. ولذا يقترح أن يكون وصف الشخصية وتصنيفها معتمداً على ما تقوم به من أفعال، وليس على المكانة المعطاة لها في الحكاية(8).

ويذهب **"رولان بارت"** كذلك في هذا الاتجاه الذي يعطي للأفعال التي تقوم بها الشخصية دوراً أساسياً لتحديدها، إذ يرى أن المشاركة في دوائر الأفعال هو الإجراء الجوهري الذي يقوم عليه تحديد الشخصية(9)، وهذا برغم إقراره ((أن إشكالية تصنيف شخصيات العمل الحكائي لم يتم الفصل فيها نهائياً))(10).

أما **"فيليب هامون"** فهو لا يحصر مفهوم الشخصية في مجال الأدب فقط، وإنما يرى أنها موجودة في جميع مجالات الفكر والثقافة والنشاط الإنساني، وانطلاقاً من هذا يكون الرئيس المدير العام، والشركة، والآلة، والبيض، والدقيق، والزبدة، والميكروب، والدم، والدواء، كلها مفاهيم يمكنها جميعاً أن تكون شخصيات وفقاً لطبيعة النصوص والسياقات التي ترد فيها. وبناء على هذا لم تعد الشخصية محصورة في النوع المؤنسن فقط، وإنما تتسع لتشمل عناصر أخرى غير مؤنسنة، ذلك أن الشخصية علامة ضمن خطاب يتكون من مجموعة من علامات لسانية، تتحدد مكانتها فيه بناء على طبيعته وعلى دورها في المشاركة في صنعه. ولكن القارئ في الأخير هو الذي يعطيها كيانها النهائي عن طريق إعادة بنائها، ذلك أن كل قراءة هي بناء جديد للنص(11).

وبعد هذا العرض لبعض أهم الآراء المؤكدة ضرورة قيام تحديد الشخصية على أفعالها في العمل الأدبي، وبرغم بقاء باب البحث والنقاش في هذه المسألة مفتوحاً، فإن هذه الدراسة التي تبحث في "شخصية الزمن في قصة الغبش" تجد في هذه الآراء إجراءات متينة تستند إليها لتحديد هذه الشخصية المجردة والافتراضية وتتبع تأثيرها في خلق عالم هذه القصة ونموه وتطوره واكتماله.

2 ـ قصة الغبش وموضوعها:

صدرت قصة **"الغبش"** للأديب الفلسطيني **"حسن حميد"** ضمن مجموعته القصصية **"هناك... قرب شجر الصفصاف"** في عام 1995 عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

وهي تعرض حياة امرأة تحاصرها الوحدة، لأنها تعيش حاضراً فارغاً ومستقبلاً مرعباً، بسبب إضاعتها فرصاً عديدة للزواج وإنجاب الذرية لاستمرار الحياة.

وسنقوم في هذه الدراسة بتناول هذا الموضوع الذي يتشكل منه عالم القصة من خلال وقفتين: استعراض البنية الحدثية للقصة، ثم دراسة البنية السردية من خلال تحديد شخصيات القصة والعلاقات القائمة فيما بينها:

3 ـ البنية الحدثية للقصة:

القصة خلق فني لحياة امرأة قروية، تحصلت على شهادة دراسية، فتركت قريتها وأهلها وخطابها الكثيرين، وانتقلت إلى المدينة لمتابعة دروس التمريض، التي أهلتها للعمل بالمستشفى.

وها هي بعد الدراسة والتكوين والعمل والحصول على مسكن بالمدينة، توقف مسيرتها لتتأمل وضعها ومراحل حياتها: حاضرها، وماضيها، ومستقبلها؛ فتكتشف أن مسيرتها الدراسية والمهنية لم توصلها إلا إلى الوحدة والوحشة والضياع، إذ لا زوج ولا أبناء.

فتتألم وتحزن، ويعييها التفكير في وضعها، ولكن وحدتها تستمر ويأسها يزداد ثقله على نفسيتها، فتنهار أعصابها وتسقط في عالم الأشباح والهذيان.

4 ـ البنية السردية للقصة:

يبدو من استعراض البنية الحدثية أن الشخصية الرئيسية لقصة الغبش، هي الممرضة العانس، التي لا تملك اسماً يزيدها تحديداً وتعريفاً، ولذا تقتضي ضرورة البحث أن نقترح لها اسماً يحددها، وهو "المرأة".

وقبل السعي إلى تحديد بعض مواصفات هذه الشخصية الرئيسية في قصة "الغبش" ينبغي أن نتوقف عند شخصية أخرى كان لها دور عام وشامل في خلق العالم الفني والجمالي لهذه القصة، وكان لها أيضاً دور خاص في توضيح دور "المرأة" في خلق هذا العالم، بسبب تأثيرها القوي في تحركاتها وسكناتها؛ وهذه الشخصية هي "الرجل".

إنه "الرجل الشبح" الذي تراقب "المرأة" من شرفتها العالية كل ليلة مروره قرب بيتها، بعد أن رماها الفراغ واليأس في عالم الأشباح.

ولقد مرت علاقة "المرأة" بهذا "الرجل الشبح" بسبع مراحل هي:

1 ــ اقتصرت علاقة المرأة بالرجل في مرحلتها الأولى على رؤيتها له لما كانت ساهرة وحدها في شرفتها العالية، محاطة بطعامها وشرابها وموسيقاها.

كان الرجل قادماً من درب متـرب، فتتبعه ببصرها محاولة تبيان ملامحه، ولكنه يغيب في مدخل البناء الكبير دون أن تتمكن من معرفته، فتظن أنه أحد الناس الكثيرين الذين سحقتهم المدينة وابتلعتهم، فتتظاهر بسبب ذلك أن أمر الرجل لا يعنيها:

((في أول الأمر لم يكن الرجل يثير اهتمامها أبداً... وقد عدته واحداً من الذين مصتهم المدينة ثم صدت عنهم))(12).

2 ــ إن النتيجة التي توصلت إليها من خلال مراقبتها للرجل، والتي مفادها أنه "إنسان كسرته المدينة وهمشته"، دفعتها للتظاهر في حينها أنها غير مهتمة به. ولكن تبين فيما بعد أن هذا الموقف لم يكن في الحقيقة قادراً على إزالة حيرتها وصرفها عن رغبتها في معرفة حقيقته، فواصلت مراقبتها له، لتتوصل في إحدى الأمسيات إلى تبيان ملامحه بوضوح، فإذا هو فارس الأحلام:

((رجلاً طويلاً ممتلئاً، ثيابه نظيفة، وشعره طويل أسود، ووجهه أبيض لامع بشاربين أسودين، وشفتين منفرجتين عن أسنان شديدة البياض، وذقن عريضة مثلومة، وقد انكشف قميصه عن صدر واسع عريض))(13).

فتكتشف إثر ذلك أن هذه الصفات "الرجولية" لا يمكن أن تجتمع عند من كسرته المدينة وسحقته الحياة، فهذه صفات الشباب والقوة والفحولة والنعمة.

3 ــ كان اكتشاف "المرأة" لملامح "الرجل" الخارجية ممهداً لانتقال علاقتها به إلى مرحلة ثالثة أصبحت تشعر بمعرفتها له، وبألفة قوية تشدها إليه:

((وخيل إليها أنها رأته من قبل مرات كثيرة، وأن طيفه عالق في خاطرها منذ زمن بعيد، وأن شيئاً ما يربطها به، ويشدها إليه))(14).

4 ــ في هذه المرحلة تحاول "المرأة" الانتقال من مستوى الشعور بمعرفة "الرجل" وألفتها له، إلى مستوى الواقع والتجربة اليقينية، وهي تحديد مرجعية واقعية لهذا الشعور.

ولتحقيق الانتقال إلى هذا المستوى تقوم بإجهاد ذاكرتها حتى تزودها بمكان إقامته، مع تفاصيل واضحة عن الظروف التي تعرفت فيها عليه؛ ولكنها تفشل. فتبقى هذه العلاقة حبيسة مستوى الشعور، دون أن تبلغ مرحلة المعاينة واليقين:

((حاولت جاهدة أن تتذكر أين رأته ومتى؟!... وهل هو من سكان البناء أم من معارفها في المشفى، أم أنها رأته في الطريق لمرة أو أكثر؟! لكن دون جدوى؟!))(15).

5 ــ تسجل هذه المرحلة الخامسة، الرجوع إلى المرحلة الثالثة التي عكست شعور "المرأة" بمعرفة "الرجل" وألفتها له. وهي مرحلة تؤكد عجز الانتقال من مستوى الإحساس المعرفي إلى مستوى اليقين المعرفي. الانتقال من مستوى المعرفة الوجدانية إلى مستوى المعرفة العينية.

وقد دفع هذا الوضع المرأة إلى العودة إلى المستوى الثالث والإمساك به والعمل على تطويره. فأضافت إلى ما سبق الإحساس به في المرحلة الثالثة: رؤية الرجل، واحتفاظ الذاكرة بطيفه، والارتباط الغامض به، علاقات أخرى أكثر عمقاً والتحاماً، إذ تصبح معرفتها بـ "الرجل" معرفة تامة، تملؤها المجالسة والمحادثة والمشاركة في الطعام والشراب، والاعتناء بشؤونه الخاصة:

((وغدا كل ظهور له يؤكد أنها تعرفه تماماً، وأنها جالسته وحدثته، وأكلت معه وشربت، وأن ثيابه التي يلبسها كانت قد نظفتها وكوتها مرات عديدة))(16).

6 ــ في المرحلة السادسة تحاول "المرأة" الانتقال بمستوى المرحلة الخامسة، مرحلة الإحساس العميق بمعرفتها لـ"الرجل" ومعاشرتها له، إلى مستوى المعايشة اليقينية التي يجسدها الفعل الواقعي، على غرار ما حاولت القيام به في المرحلة الرابعة، حيث حاولت الانتقال بمستوى الإحساس الوجداني إلى مستوى المعرفة العينية اليقينية. ولكن الانكسار الذي هزمها هناك يلاحقها هنا أيضاً. إذ تعجز مرة ثانية عن الانتقال من مرحلة الشعور بالمعايشة إلى مرحلة ممارسة المعايشة الحقيقية. فلقد تكررت محاولة الانتقال فتكررت مرارة الانكسار.

حاولت في المرحلة الرابعة أن تنقل إحساسها في الحاضر المعيش إلى تجربة محددة عاشتها في الماضي، فاتكأت على ذاكرتها، ولكن ذاكرتها لم تقو على نقل هذا الإحساس الحاضر إلى مستوى الحقيقة واليقين. وبهذا تكشف أن ماضيها قد انقطع عن حاضرها ولم يعد قادراً على الارتباط به والاستمرار فيه. ولكنها في هذه المرحلة السادسة لم تحاول الاستنجاد بذاكرتها بعد أن اكتشفت تهدمها في محاولة سابقة وإنما راحت تجرب القيام ببناء حاضر جديد يرتكز أساسه على الارتباط بـ"الرجل" والالتحام به.

فهداها تفكيرها إلى تقديم دعوة غير مباشرة للرجل ليلتحق بها في بيتها. وقد جسدت ذلك بترك الباب مفتوحاً ومصابيح البيت مضاءة، مع الاستعانة على ذلك بإشارة من جسمها من فوق شرفتها

العالية. ولكن "الرجل" لم يلتقط مغزى الدعوة، فلم يستجب لها، فتكرر هكذا فشلها، فعظم حزنها:

((تركت لـه الباب مفتوحاً مضاء وتشاغلت عنه... لعله يدخل أو يسأل، ولكنه لم يأت أبداً، ولم تشعر بوجوده داخل البناء. بل إنـه لـم يعرها اهتماماً حين حاولت لفت انتباهه إليها وهي في شرفتها... وحزنت!!))(17).

7 ـ لقد أدى فشل الذاكرة وعجزها عن ربط الحاضر بالماضي كمحاولة أولى للسيطرة على الحاضر، إلى القيام بمحاولة ثانية في المرحلة السادسة، تمثلت في توجيه دعوة غير مباشرة إلى الرجل لدخول البيت، فكانت محاولة فاشلة أيضاً.

فوجدت نفسها أمام هذا الفشل المتكرر تنزل إلى باب البناية لاعتراض سبيل الرجل ودعوته إلى بيتها، وهذا كان آخر ما يمكن أن تفعله بعد أن استنفدت كل وسائلها لربط العلاقة بالرجل، وبناء حياتها معه؛ ولكن تفشل هذه المحاولة الأخيرة كما فشلت سابقاتها. وهكذا تستمر حياة الوحدة عند هذه المرأة وتزداد عزلتها، ويتعاظم عذابها، فتصبح فريسة لعالم الأشباح والجنون.

وقد تأكد انغلاق هذا العالم عليها بكل قساوته لما رأت الرجل قادماً على الدرب حين رجعت إلى شرفتها عائدة من نزولها لاستقباله عند باب البناية ولم تجد له أثراً، وكانت قبل النزول قد رأته من شرفتها سائراً على الدرب تجاه مسكنها كعادته.

5 ـ شخصية الزمن:

باستعراض شخصية "المرأة" وشخصية "الرجل"، وبتحديد طبيعة العلاقة التي تربط بينهما نكون قد توصلنا إلى تحديد الشخصية القصصية بمفهومها الضيق. ولكن هذا المستوى من التحديد لمفهوم الشخصية القصصية لا يعكس حقيقة الأطراف الفاعلة في عالم " قصة الغبش"، إذ يكشف هذا المفهوم للشخصية أن كلاً من شخصية المرأة وشخصية الرجل تخفيان وراءهما الشخصية الرئيسية الفعالة في العالم الفني لقصة الغبش، إنها شخصية "الزمن".

يبدأ حضور شخصية "الزمن" بصفتها الشخصية الرئيسية والقوية والفعالة في قصة **"الغبش"** منذ أول لفظة فيها: "الآن"(18)، ويستمر فعل هذه الشخصية إلى آخر لفظة فيها **"الغبش"**(19). وبهذا تبدو القصة محصورة بين فكي الزمان:

"الآن.... الغبش".

ولما كان الزمان يحتاج إلى طرف آخر أو أطراف أخرى ليظهر فعله فيها كعناصر تشكل العالم الفني للقصة، فقد كان المعنى في **"قصة الغبش"** هو شخصية "المرأة" الممرضة العانس.

لقد عرضت القصة لفظة الزمان "الآن" مستقلة في السطر الأول بخط عادي، مما يوحي بقوته وجبروته واحتلاله لمقدمة القصة، ووقوفه على رأسها بمفردة، كما توحي كتابته بالخط العادي عن مواصلة سيره بانتظام على خطه الأزلي دون تسريع ولا تبطيئ.

وبعد لفظة "الآن" التي احتلت السطر الأول للقصة بمفردها، تستعرض القصة في أربعة أسطر طبيعة الحاضر الذي تعيشه المرأة الشخصية الثانية في القصة، وهو حاضر يتميز بالندم والحسرة على ما فات، والشك في المستقبل والخوف منه. وبعد استعراض هذا الوضع المهتز والمضطرب لهذه المرأة، يأتي السطر الخامس بخط عريض على الشكل الآتي: وحدها..(20).

وهو رسم يحمل استشرافا بمستقبل القصة، إنه مستقبل مضطرب فارغ، تدل عليه النقطتان بعد لفظة "وحدها"، أما مجيء لفظه "وحدها" بخط عريض مائل فهو دلالة على الاضطراب والتضخم اللذين أصابا ذات المرأة بسبب انقطاعها عن العالم الخارجي إلى ذاتها فقط، تعيش على عجزها عن ترميم ذاكرتها المتهدمة، وقد أصبحت مأوى للأشباح والأوهام.

ولقد قهرها الزمان، فعزلها عن عالمه الخاضع إلى نظامه الصارم، فراحت تصنع عالما موازيا بزمانه الخاص ومنطقه الخاص، هو عالم الفراغ والأشباح والأوهام.

لقد تحددت نتيجة الصراع في قصة **الغبش** منذ أن تحدد طرفاه فيها: الزمان (الآن)، والمرأة (وحدها).

إن لفظة "الآن" بقدر ما تعبر عن الزمان الحاضر، فهي تعبر أيضاً عن الزمان الماضي، وكذا الزمان المستقبل، لأن الحاضر الذي نعبر عنه بـ"الآن" سيمسي ماضيا لما يصبح المستقبل حاضرا نعبر عنه بدوره بـ"الآن". وهكذا، فالحاضر الذي نعبر عنه بـ"الآن" هو الزمن، هو الديمومة.

وانطلاقاً من هذا المفهوم للزمن راحت قصة **الغبش** تبني الصراع بين الزمن "الآن" و"وحدها" المرأة، فكان أول انتصار للزمن على المرأة هو احتفاظه الدائم بشبابه وقوته، بينما راحت هي تكتشف في رعب متزايد وجهها المستقبلي في وجوه السيدات المتقدمات في السن، اللواتي يزرن المشفى الذي تعمل به طالبات للعناية والعلاج.

يظهر ذلك في الفقرة الآتية التي تكرر فيها مفهوم الزمن بلفظة "الآن"، إذ جاء اللفظ مؤكداً استمرار ثبات مفهوم الزمن بصفته حاضراً مستمراً، عبر ديمومة شبابه، وديمومة قوته. وهذا على عكس ما يلحق عناصر الحياة جميعاً من تغير وضعف. وتخص الفقرة النساء اللواتي منهن "المرأة": **((الآن في شرفتها.. وقد كرت الأيام كثيراً، يعتكر وجهها حين يراودها المستقبل في**

صورة وجه من وجوه السيدات المتقدمات في العمر اللواتي تعتني بهن في المشفى، أو حين يبدو لها في هيئة من هيئاتهن الحزينة!))(21).

وبعد هذا التكرار الذي يبرز انهزام أشياء الحياة أمام جبروت الزمان، يستحوذ لفظ "الليل" وزمانه على عالم القصة كمرادف لمفهوم الزمن، وكمجسد أيضاً لوجه الحاضر الموحش الذي أصبح يطبع المرحلة الجديدة/ الحاضرة لحياة "المرأة"، بعد أن انقضى نهارها وانسحب إلى الوراء فارغاً.

وبهذا تتوفر لمفهوم الزمان عبر زمانية ليله، فرصة قهر المرأة والتلاعب بمشاعرها وآمالها عن طريق إرساله لها عبر دربه الترابي أشباح رجال، تلو أشباح رجال.

رجال سراب يمرون على بابها دون أن تتمكن من القبض على أي واحد منهم.

إنه مسلسل الشبان الذين تقدموا لخطبتها فرفضتهم لما اطمأنت إلى شبابها وجهلت دورات الزمان.

إنها تنزل الأدراج هذه الليلة، أدراج سنين الزمان الماضية للإمساك برجلها، ولكنها تعود صاعدة أدراجها على منوال سنوات حياتها الضائعة، بصدر فارغ وأيد خاوية. تصعد الأدراج إلى شرفتها الخالية وهي تدوس على أعقاب سجائر منطفئة كما انطفأت سنوات شبابها وخبت حرارة مستقبلها.

وتنغلق القصة بلفظة "الغبش" كحد يقف بين الليل والصبح، حد يحول دون القدرة على الانتقال من عالم الليل المظلم إلى عالم النهار المنير. وبذلك ينهي الليل /الزمان عالم القصة/ المر.

الهوامش:

(1) **تزفيتان تودوروف**، الأدب والدلالة، **ترجمة محمد نديم خشفة**، ط1، مركز الإنماء الحضاري، دمشق 1996، ص 56.

(2) Roland Barthes, Introduction à l,analyse structurale des récit, in poétique du rècit, Edition, du Seuil, 1977, P33.

(3) **سعيد يقطين**، قال الراوي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب 1997، ص 33.
أنظر فصل "الشخصية، البناء والوظائف"، الصفحات 125 – 188، طبعة ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995.

(4) أنظر، **عبد الحميد بورايو**، منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994، ص 62.

(5) يرى **هنري جيمس** أن الشخصية والفعل متلازمان، ولذا فليس هناك ((شخصية خارج الفعل ولا فعل مستقل عن الشخصية، ولكن إذا كان الاثنان مرتبطين دائماً، فإن أحدهما مع ذلك أكثر أهمية من الآخر: الشخصيات))، نقلا عن **تزفيتيان تودوروف**، مفهوم الأدب، **ترجمة محمد منذر عياش**، ط1، دار الذاكرة، سورية 1991، ص 131.

(6) **الديكامرون:** مجموعة قصصية للأديب الإيطالي **"بوكاشيو"** (1313 – 1375) يصور فيها بواقعية هزلية حياة الطبقة البورجوازية، مؤسساً بذلك النثر الإيطالي الحديث.
أنظر التعريف في قاموس **"لاروس Larousse"**.
أنظر، **سمر روحي الفيصل**، ص 89.

(7) **تزفيتيان تودوروف**، مفهوم الأدب، **ترجمة محمد منذر عياش**، ط1، دار الذاكرة، سورية 1991، ص 132.

(8) Voir, Roland Barthes, P 34.

(9) I bid, P 35.

(10) I bid, P 35.

(11) Voir, Philippe Hamon, Pour un Statut Sémiologique du.
Personnagr, In, Poétique du récit, P.P. 118-119.

(12) **حسن حميد**، هناك... قرب شجر الصفصاف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1995، ص 68.

(13) نفسه، ص 68.

(14) نفسه، ص 68.

(15) نفسه، ص 68.

(16) نفسه، ص 69.

(17) نفسه، ص 69.

(18) نفسه، ص 65.

(19) نفسه، ص 74.

(20) نفسه، ص 65.

(21) نفسه، ص 67.

□□

قرأت العدد الماضي (من الموقف الأدبي) البحوث والدراسات

□ يوسف سامي اليوسف*

سوف أتعرض في هذه العجالة لخمسة بحوث نقدية منشورة في العدد الماضي من مجلة "الموقف الأدبي"، وذلك لأبدي وجهة نظري بمستواها وبقدرتها على التعامل مع الحقيقة الأدبية التي هي حقيقة شعورية مركبة من الخيال والعاطفة والواقع الموضوعي الذي يدخل في اختصاص الذهن أكثر مما يدخل في اختصاص الوجدان والخيال.

أولاً ـ الآخر اليهودي
في الزلزال، للطاهر وطار

كتب هذا المقال باحث جزائري اسمه وناني بوداود. وهو يتعرض للشخصية اليهودية كما انكشفت في رواية عنوانها "الزلزال" (1973) للكاتب الجزائري المشهور الطاهر وطار.

وللحق أن هذا المقال جهد محمود لأنه يعرفنا بهذا الجانب من جوانب الطاهر وطار الذي ينتسب إلى مرحلة من مراحل الزمن الغابر لم يعد لها وجود في هذه الأيام. فالروائي قد عرض لليهود بعامة، ولليهود الجزائر بخاصة، وحاول أن يعرفنا بشخصيتهم الابتزازية أو الطفيلية المتعجرفة، وكذلك بمعاملتهم للجزائريين على نحو شديد القسوة وموغل في اللاإنسانية.

وقد أكد الروائي على أن اليهودي يصر دوماً على أن يبقى يهودياً وألا يذوب في المجتمعات الأخرى. ولكنه لا يبين لنا سبب هذا الإصرار وهذا التشبث باليهودية. والسبب واضح، وخلاصته أن اليهودية امتياز وموقع يحل فيه اليهودي على رأس السلم الاجتماعي ـ الاقتصادي، وبذلك فإنه يصير ثرياً وذا نفوذ في المجتمع ومؤسسات الدول التي يعيش داخل كيانها.

* مترجم وباحث من فلسطين يقيم في سورية.

ولقد أشاع اليهود أن الفرد "اليهودي يضحي بهويته الذاتية في مقابل الهوية الجماعية". وهذه فكرة أكدها **بن غوريون** في مذكراته، مع أنه يعلم زيفها وتزويرها للحقيقة. ومما هو مثير للأسف أن الكاتب قد عرضها في بحثه وكأنها انطلت عليه، فثبتها في الصفحة الثامنة من مقاله الراهن دون أي تعليق. فاليهودي قلما يضحي بأي شيء، كما أنه يتشبث بيهوديته لأن وجود الجماعة اليهودية هو الشرط الأول لوجوده المتميز على سلم الاقتصاد. إنه لا يرفض أن يذوب في المجتمعات الأخرى وحسب، بل هو يرفض أن تذوب جماعته في الجنس البشري أيضاً، وذلك لأن ذوبان تلك الملة الطفيلية يستتلي ذوبانه هو، في الوقت نفسه، أي يستتلي حرمانه من موقعه الابتزازي الصانع لقوته.

ويبدو أن هذا البحث قد تمكن من أن يعرض لباب الرواية على خير وجه، ولكنه، مع ذلك، لا يخلو من أغلاط لغوية ليست بالطفيفة، ولاسيما غلطة الفعل الماضي الذي يضعه معظم الناس بعد كلمة "مهما"، وهي التي لا يجوز أن يجيء وراءها إلا فعل مضارع. وهذه غلطة تتكرر عدة مرات في النصف الثاني من مقالة الدكتور **بوداود**. يقول زهير: "ومهما تكن عند امرئ من خليقة".

أضف إلى ذلك أغلاطاً شائعة أخرى، كأن يستعمل كلمة "الفشل" بدلا من كلمة **"الإخفاق"**، وكلمة **"المشين"** بدلاً من كلمة **"الشائن"**، وكلمة **"الجوسسة"** بدلاً من كلمة **"التجسس"**. ولكن العزاء ههنا يتلخص في أن الناس كافة يغلطون في اللغة العربية. يقول (ص): "لغة العرب لا يفقهها إلا نبي". وما دام الأمر كذلك، فالجميع سواء في هذا الأمر حقاً.

ثانيا ـ الممارسة النقدية وأشكالها

يبذل الدكتور **أحمد محمد قدور** في هذا المقال جهداً ملموساً كي يوضح كلمة **"النص"** من جميع جهاتها اللغوية والشرعية والنقدية.

ولكنه يدخل في لحظة موغلة في التجريد أراها أكثف من أن استوعبها في هذا الطور الشائخ من أطوار عمري. ومع ذلك، فإن بودي أن أنوه بأن هذا المقال التجريدي الشديد الاعتناء بالمصطلحات يراكمها بعضها فوق بعض دون أية حاجة إلى هذا الركام، إن هو إلا مضيعة للجهد والوقت في آن معاً، وذلك لأنه لا يملك أن يزود النقد بأي زاد أو ثراء ذي بال. فالمهم في كل شيء هو المعنى ، أو فحوى الماهية بالضبط، وليس المصطلح الذي قد يوهن الذهن، ولاسيما حين يتراكم على هذا النحو الاعتباطي المرهق.

ولكن، جاءت في آخر المقال فكرتان هامتان. أما الأولى فخلاصتها أن الشعراء المعاصرين صاروا يغفلون العناصر السمعية ويهتمون بتوليد شعرية بصرية. وأما الثانية فمؤداها أن الشعرية العربية الراهنة قد تحولت إلى شعرية كتابية مما أدى إلى القراءة الصامتة بعيداً عن الشفهية الانشادية. إذن، حل البصر محل السمع في القصيدة العربية اليوم، وحلت القراءة محل الإلقاء والإنشاد في الاتصال بالشعر الراهن. هاتان الفكرتان (وهما فكرة واحدة على مستوى الصميم) هامتان جداً، وحبذا لو أن كاتب المقال انخرط في الحديث عن تفاصيلهما وتبيان حقيقتهما، أو حقيقة ما جرى للقصيدة بالضبط، ثم ليته حاول التعرف على الأسباب الاجتماعية والثقافية التي أدت إلى هذا التحول العميق. فمن المعلوم أن "العرب ظاهرة صوتية"، وأن القصيدة العربية في أصلها القديم كانت تلقى على السامعين أو تروى لهم، ولم تكتب بتاتاً إلا بعدما جاءت الكتابة في القرن الثاني الهجري. وحتى في عصور الكتابة كلها ظلت القصيدة العربية صالحة للإنشاد، أي للإلقاء. فما الذي جرى في هذه الأيام وجعلها غير صالحة إلا للمطالعة وحسب؟

إن هذا الموضوع الجوهري أحسن بكثير من مراكمة المصطلحات التي لم يستطع ذهني أن يرى لها أية دلالة مهما يك نوعها، وذلك لأنها ناشفة وتفتقر إلى كل ما هو من مملكة اللباب.

ثم إن بودي أن أنوه بأن كلمة Pragmatic المشتقة من كلمة Pragma اليونانية التي تعني العمل، حين ترجمت إلى "التداولية"، لم تكن ترجمتها هذه دقيقة تماماً، وذلك لأنها تعني العملي أو الإجرائي بالدرجة الأولى.

ثالثا ـ البطل الأسطوري

في شعر سعدي يوسف ومحمود درويش

في هذا المقال يحاول الباحث **علاء هاشم مناف** أن ينسج صورة لبطل أسطوري في شعر **سعدي يوسف ومحمود درويش**. ولقد افترض أن هذا البطل المزعوم موجود بالفعل في شعر هذين الشاعرين اللذين اشتهر في الجيل الأخير. ولكنه لم يحدد معالم ذلك البطل، بل لم يبرهن على أن ثمة بطلاً أسطورياً أو غير أسطوري له وجود فعلي في شعر أي منهما وأقل ما يسعني أن أقوله هو أن الباحث لم يقنعني بوجود بطل هناك، كما أنه لم يستطع أن يقدم لي أية صفات حقيقية واضحة لتلك الشخصية المفترضة. والمقبوسات الشعرية التي عرضها في متن مقاله، والتي استمدها من شعر **يوسف ودرويش**، لم تبين البتة أية معالم لأية بطولة مهما يك نوعها.

ولا أبالغ إذا ما صرحت بأن هذا البحث تجريدي، بل هو قد أوغل في التجريد حتى بلغ درجة التهويم المثير للضجر ولئن كان تجريد المقال السالف، أعني مقال الدكتور **قدور**، نتاج تفاعل مع النقد الأورو ـ أمريكي الحديث جداً، وهو الجانح إلى التجريد المتطرف، فإن المقال الراهن هو تجريد مفرط جاء نتيجة لرغبة خالصة في الاختباء والتواري. فلعله أن يكون النزوع إلى خندق الغموض، أو حتى الانبهام، الذي من شأنه أن يوهم القارئ بأنه العمق. ومما يعلمه الكثيرون أن الشعر الحديث يعمد إلى هذا المبدأ نفسه، فيعكر اللغة ليوهم الناس بأن العكر هو العمق نفسه. ويلوح لي أن عصرنا الراهن شديد الميل إلى الغموض المتطرف في كثير من الأمور، ولاسيما ما كان خطيراً من جوانب الحياة.

رابعاً ـ المومس الفاضلة في الرواية العربية

تسعى **الدكتورة ديانا شطناوي** من خلال هذه المقالة إلى تقديم صورة للمومس كما انعكست في الرواية العربية منذ **نجيب محفوظ** حتى اليوم. وفي هذا المسعى استعرضت الكاتبة عدداً ليس بالطفيف من الروايات العربية، مستعينة ببعض النماذج الأوروبية المختصة بهذا الموضوع إياه.

ومن الواضح أن هذا البحث قد جاء أفقياً وليس عمودياً، أي حاول أن يكون شاملا واسعاً، وكأن الهدف هو

إظهار سعة الدراية والإطلاع، وليس الغوص في أعماق الموضوع ومن الأدلة على هذا النزوع أن الكاتبة قد خصصت ثلاث صفحات من بحثها لكتاب **سيمون دو بوفوار**، **"الجنس الآخر"**، مع أنه لا صلة له بموضوع البحث.

كان الأجدى أن تعمد الباحثة إلى الكشف عن قيمة هذه الروايات التي تقدم صورة المومس الفاضلة أو غير الفاضلة، وأن تكشف عن ضحالة الرواية العربية بوجه الإجمال، وكذلك عن ضحالة الروائي العربي التي تشمل غالبية الروائيين. ولا ريب في أن هذه الضحالة الرابضة داخل منجزاتنا الأدبية والفنية، أو داخل معظمها، هي نتاج تلقائي للشخصية العربية الفقيرة إلى القدرة على الحضور الأصيل.

فالكاتب العربي، في الغالب الأعم، ينتج سطحاً بغير أعماق، وذلك لأن المناخ الذي يضع فيه القارئ لا يتمتع بالعذوبة أو بالقدرة على الخلب والجذب الأعلى ندرة وحسب. فلا بد لكل شيء من عنصر محبوب، وإلا فإن مآله إلى الترمد أو إلى رصيف الأشياء. فإما الحب وإما التفاهة، أو مذاق التبن والزؤان، وإلا فما عساه أن يكون طعم كتابة أدبية تفتقر إلى عنصر العذوبة الخلاب؟

فالحق أن الروائي العربي لم ينضج، إلا لماماً، وذلك لأن مؤسساتنا ومجتمعاتنا لم تدلف إلى سن الرشد بعد. ولهذا، فإنك كثيراً ما تراه وهو يقدم نفسه عالم اجتماع، أو حتى بوصفه مؤرخاً يريد أن يحيط بمرحلة تاريخية معينة فلعله ينسى أنه فنان، وأن اختصاصه هو الشعور وليس التاريخ ولا المجتمع. إن الروائي أقرب إلى الشاعر، أو إلى عالم النفس الحدسي منه إلى المؤرخ أو عالم الاجتماع والفنان يحفر في باطن الإنسان وليس في بنية المجتمع.

ففي تقديري أن هذا هو المطلوب، أعني البحث في القيمة، أو استصدار حكم القيمة الناضج، وهو فعل لا يقوى عليه إلا الأقوياء. ولو أقدمت **الدكتورة شطناوي** على مثل هذا الفعل لأحسنت صنعاً، ولقدمت خدمة للرواية العربية التي مازالت تحتاج إلى توجيه، بل حتى إلى مماحكة. أو، أقله، إن هذا هو ما يراه كاتب هذه السطور. ولكن النقد نفسه لم ينضج عندنا. وكيف ينضج النقد دون أن تنضج بقية الأشياء في هذه المجتمعات المضعضعة؟

خامساً ـ تناسخ الشاعر

لعلني لا أفتئت على الحقيقة إذا ما زعمت بأن الثلثين الأولين من هذه المقالة الأخيرة، التي كتبها الباحث **حسن ناظم**، وخصصها لدراسة شعر الشاعر العراقي **محمد مظلوم**، لا يزيد محتواهما عن كونه تهويماً يفتقر إلى الوضوح. وأقل ما يسعني أن أصرح به هو أنني لم أفهم من الصفحات التسع الأولى إلا ما هو أقل من القليل. بيد أن هذه المقالة تأخذ بالتحول نحو الأفضل منذ أن تقارن بين الموت عند **السياب** والموت عند شاعر آخر، لتؤكد أن الموت عند ذلك الآخر هو "محض كلمة"، ولكنه عند **السياب** فعل أو حقيقة يكابدها الشاعر بلوعة وأصالة.

ويحيطنا الباحث علماً بأن الشاعر **محمد مظلوم** قد تعرض لنكبة فاجعة وذلك يوم توفيت زوجته **فاطمة** وولداها التوءمان أثناء عملية الولادة، فما كان منه إلا أن كتب ونشر مجموعة شعرية عنوانها "كتاب فاطمة". ويبدو من المقبوسات الطفيفة الكمية التي أخذها الباحث من ذلك الكتاب وثبتها في متن بحثه أن هذه المجموعة هي شعر جيد، وأن سبب جودتها هو انبثاقها من جوف الفجيعة التي مني بها الشاعر قبيل سنة 2010، ما دام "كتاب فاطمة" قد صدر في هذه السنة الأخيرة نفسها.

ثم يعلن البحث أن الشاعر "قد عبر من ضفة التجريد إلى ضفة التجسيد، أو من نص الشكل إلى نص الروح، من متأمل أنيق في برج عال يفكر بالهزيمة والقمع، إلى أشعث أغبر يجود بنفسه في عالم اللوعة والحزن". ثم يرى الباحث أن الشاعر قد دخل في هذه المجموعة إلى "وحشة تشمل الإنسان بكليته"، أي إنه قد خرج من الخاص إلى العام، حتى لكأن الكون كله قد صار قبراً **لفاطمة**. ولهذا، يرى الباحث أن هذا الكتاب لا يجوز وصفه بأنه مرثية، ولكنه "كشف شعري لقتامة وجودنا ومصائرنا، وليس غير قوة الشعر ما يستطيع تحسس تلك المناطق المجهولة من كيان الإنسان". وعندئذ يصرح الباحث قائلاً "في هذا الكتاب اكتمل حدث تناسخ الشاعر"، أي تحوله من التجريد الباهت إلى التجربة الحية التي تعاش بالفعل.

وعندي أن البحث صار نقداً أدبياً حقيقياً وناجياً من التزوير ابتداء من هذه اللحظة التي وضعت يدها على جوهر الأمر. ولا أغالي إذا ما زعمت بأن القصيدة العمودية المأخوذة من "كتاب فاطمة"، والتي ثبتها الباحث في أواخر بحثه، هي شعر أصلي بالفعل. ومن الواضح تماماً أنها مرثاة كتبها الشاعر لزوجته، وأنها مستمدة من التجربة، أو من الواقعي ولكن أهم ما في أمرها أنها مزودة باللوعة أو بالمكابدة التي من شأنها أن تصنع الأدب الجيد حين تكون قد نجت من الزيف أو من التمويه. وفي قناعتي أن أدب الدرجة الممتازة لا يصنعه شيء سوى الألم واللوعة أو المقاساة الروحية التي ينتجها في باطن الإنسان كل ما هو فاجع أو كارث في الحياة الواقعية التي تعاش بالفعل.

* * *

والآن، أحسب أنني ألقيت نظرة، وإن تكن سريعة، على هذه البحوث الخمسة التي لا أراها تمثل نقدنا الأدبي في هذه الفترة من تاريخنا المعاصر. ففي الحق أنها ليست مرضية تمام الرضا، وذلك لأنها لا تتمتع بالعمق الكافي، فضلاً عن أنها ـ باستثناء المقال الأول ـ ميالة إلى التجريد والتهويم والغموض البالغ درجة الانبهام أحياناً. وبداهة، إن مثل هذه النقود لا تملك أن توجه الأدب الذي مازال بحاجة إلى توجيه حتى يوم الناس هذا.

قرأت العدد الماضي (من الموقف الأدبي) القصص

□ د. عاطف بطرس*

الدولار... مع من؟
نهى الحافظ

نبل القضية، ومحاربة الإمبريالية الأمريكية لا تصنع وحدها قصة فنية، والمسألة في القص ليست في الموضوع وحده على ماله من أهمية، العامل المقرر في الفن هو الشكل، (الدولار مع من)، حكاية، والقصة غير حكايتها، فهي بعيدة عن التخيل أو التلاعب بالزمن الخ أي ما يسمى "بتخصيب الحدث" أو لنقل جعل الحكاية قصة... الحقائق التي يعرفها الناس لا تثير اهتمامهم إلا عندما تقدم إليهم بلبوس فني وإلا لن تبعث فيهم أكثر من الإحساس بالملل... والقارئ ليس بحاجة إلى حكايات تعيد له إنتاج اليومي (المعيش) وإنما يبحث عما يحرض مخيلته ونزوعه الجمالي وتعطشه للغريب والنادر.

مقام النوى ـ محمد باقي محمد

قدم **محمد باقي محمد** ثلاث قصص قصيرة تحت عنوان "مقام النوى" وهي ذات موضوع واحد، أو لنقل تنويعات على موضوع واحد هو الحب المصادر، أو الحب غير المكتمل حيث تنتهي التجربة في القصص الثلاث إلى نهاية واحدة... عدم اللقاء ـ الفراق...

القصة الأولى وتحمل عنوان "**صلاة لمقام التشوف**" وهي أقرب إلى مشهد مسرحي، يعتمد الحوار (**المشهدية**) ويتوخى اللغة الشعرية بدءاً من العنوان اللافت، لكن المبالغة أحياناً في التقاط بعض المفردات المغرقة في الغرابة، والتي تقع خارج سياق القص أو النسق المتداول من المفردات والصور الحديثة أعطى السرد حمولة فائضة وصرف المتلقي عن فعل المتابعة مثل: (فيما كان التردد والحيرة يسمان) ، (فيما بدت هي غاضبة ومهيضة ومهانة)، (على أعصاب يفتها الحنين واللا يسمى) ومفردة تلجلج الخ فما ضرورة إدخال أل التعريف على يسمى، فإذا كان ذلك مقبولاً في الشعر للضرورة فما الدافع له في القصة. ثم ألا يمكن استبدال المفردات، يشمان، مهيضة، تلجلج بما يقارب دلالتها ويكون أكثر انسجاماً مع اللغة السردية التي اختارها الكاتب.

* باحث من سورية.

القصة الثانية: **"فصل الرحيل"**

لقاء بين رجل وامرأة يحصل في باريس وينتهي هناك بوقت قصير، تعتمد القصة، اللقطة السريعة واللغة الشعرية التي تبدو مفرداتها أكثر اتساقاً وانسجاماً من القصة الأولى.

القصة الثالثة: (لذاكرة الوجع)

إذا تجاوزنا العنوان المفتوح، واضح الدلالة، وهي قصة بين رجل متقدم في السن، وامرأة تجاريه في ذلك، على علاقة قديمة، التقيا بعد فراق طويل... تعتمد القصة على الحوار الداخلي بين كل منهما، حوار لم يعلن... كل منهما يفكر في داخله (مونولوج) أيقدم... يذهب في إحياء الماضي (الذاكرة) أو يبتعد ويترك الحكاية لفعل الزمن... النهاية مأساوية (يترنح الرجل متهاوياً، فيما كانت شمس وانية تميل جهات الغروب مؤسسة لوداع ما).

ثلاث لقطات إنسانية مفعمة بحس الفجيعة والنهاية الظالمة لحق الإنسان في الحب والتعبير عن إنسانيته المهدورة...

القصة كسابقتيها، اعتمدت لغة الشعر إيجازاً وتكثيفاً ودلالة.

السهرة عندنا ـ محمد قشمر "

ماذا تقول لنا قصة "السهرة عندنا" وما هي الدوافع لذلك القول؟!... إنها تعيد لنا حكاية يمكن أن تقع كل يوم... توجيه إهانة مقصودة أو غير مقصودة... عظة أو حكمة معادة مكرورة... فإذا حذفنا (في الفترة التي يفترض أن أجيب فيها، جاء الجواب من الممثل في التلفاز) بوصفها نوع من الغرابة، أو قصة السباق بين الكلاب... فما الذي يجعل من هذه الحكاية، قصة... هل هي الخاتمة "التلفاز هو صندوق البلهاء" عمل بعيد عن فن القص ومهارة استخدام أدواته.

صالة المستقبل ـ محمد أبو حمود

يقدم **محمد أبو حمود** قصتين قصيرتين جداً... من حيث التصنيف الأجناسي، موضوعهما مطروق ومتداول أسلوبهما بعيد عن الغرابة والإدهاش، المكونان الأساسيان لفن القصة القصيرة جداً، فحتى لو توفرت الحكاية فهي لا تكفي وحدها لبناء قصة قصيرة جداً الجنس الأكثر صعوبة وتطلباً ومهارة فهو يحمل سهولة مخادعة وتحتاج كتابته إلى امتلاك أدوات القص إضافة إلى عنصري التكثيف والدلالة....

أما القصة الثانية فهي أقرب إلى فن القصة القصيرة جداً، إلا أن بدايتها تشي بنهايتها وهذا من أهم المآخذ على القصة القصيرة جداً، فعلى النهاية أن تصدم القارئ إن لم نقل تخيب انتظاره... فالقص مرهون بنهاياته أي ما يعرف بالخاتمة التي تفجر النص وتضعنا أمامه من جديد.

برصوم ـ رياض الطبرة

تحيل قصة **"برصوم"** إلى قصة **جبران، (خليل الكافر)** لما فيهما من تقارب في الدلالة: التمرد على الأعراف ومواجهة الكهنوت وحراسه من سدنة الهيكل...

والمفاجئ أن برصوم الأخوت المتمرد المسكون بألف شيطان المطارد والمنفي من القرية إلى البرية، مبدع الألحان (غذاء الروح) ومعلم قطف الزيتون، ومطعم ثمرة التين (حاجات الجسد)، برصوم بكل تحولاته ومآثره: "يصلي فينا صلاة الآباء والأجداد" هل ارتد برصوم عن تمرده، وعاد إلى حضن الآباء والأجداد يصلي صلاتهم ويمارس طقوسهم... هل هي عودة إلى الأصل (الانتماء) أو انكسار وخيبة وتراجع؟!...

يقدم **رياض الطبرة** قصة في مقطعين لا نرى ضرورة فنية للفصل بينهما، إذ لم يتغير زمان السرد ولا مكان الأحداث، فما هي ضرورة التقطيع؟

إذا تجاوزنا اللقاء والتفارق بين شخصيتي برصوم وخليل ولكل منهما مساره ومرجعيته، يبقى الإيحاء الدلالي قائماً... خاصة إذا عرفنا موقف **جبران** من وحدة الوجود... والمرجعية الواحدة للديانات السماوية، وما عبر عنه الكاتب من خلال (التناص) والتداخل بين مقبوسات أو تضمينات قرآنية أو بما معناها ترد في أرجاء الهيكل وعلى روائح البخور "إلى أن يقضي الله أمراً كان مفعولاً... اللهم اغفر لنا ما تقدم من ذنبنا وما تأخر. هذا التداخل يفضي دلالياً إلى وحدة الأصل والمرجعية الواحدة للديانات، وينمي روح التعايش على أساس الاختلاف.

وردة الخريف ـ عبد الحفيظ الحافظ

قدم **عبد الحفيظ الحافظ** لقصته باستهلال للكاتب المعروف **(جبران خليل جبران)**، "الورد لا يجنى من القصب، والخمر لا يعصر من الأشواك"، في العلاقة المتساوية، والتماثل الدلالي بين الاستهلال والعنوان، يصل المتلقي إلى قصدية الكاتب وبذلك يصادر حقه في جمالية الاكتشاف وإعادة إنتاج المقروء... (وردة الخريف) خريف العمر... في حالة تضاد مع الوردة، ممثلة في القصة بين علاقة بين كاتب (قاص) يعمل في مكتبة، وبين طالبة جامعية تعجب بكتاباته... فتقع في الحب الذي لا يستطيع مجاراته المتقدم في العمر (الجد) أمام من هي في عمر حفيدته...

وما أن يقع في الحب حتى يفاجأ بأن الوردة قد قطفت.... والعصفور قد طار!...

القصة من حيث الموضوع مطروقة: الوردة، الخريف....

اعتمد الكاتب على أسلوب التقطيع تجنباً لخطية السرد الذي اعتمد الحوار بين الشابة والكاتب فقد تلقى منها رسالتين كانتا السبب الفني للتقطيع.

أما المقطع الثالث فهو عند تعديل النهاية من قبل الكاتب على ما جاء في الصحافة عن خاتمة قصته.

خطاب النص... عبثية العلاقة العاطفية بين رجل متقدم في السن وبين شابة، وهي نهاية وعظية معروفة لا تحمل خروجاً على المتعارف عليه، لكن الكاتب قدم من خلال نصه مجموعة من المعارف والمعلومات ووظفها توظيفاً يخدم خطاب نصه، من أنكيدو إلى آدم وحواء إلى إنانا إلخ...

نعود إلى ما بدأنا به... الخمر لا يعصر من الأشواك، والورد لا يجنى من القصب... مقارنة بسيطة بين الكثافة الدلالية لقول **جبران** (الاستهلال) وبين الدلالة التي تتركها القصة في المتلقي...

□□

قرأت العدد الماضي (من الموقف الأدبي) القصائد

❑ رضوان القضماني *

1 - هواجس

تثير قراءة قصائد العدد الماضي بعضاً من الهواجس

أولها، هل هي ردةٌ، ربّما نحو رومانسية تستغرق فيها الذاتُ في ذاتها، حتى تصبح هذه الذاتُ (قطعَ ظلامٍ منحنٍ على أفئدةٍ/ مضتْ نيرانها حتى الرماد)؟

وثاني هذه الهواجس، هل استقر مصطلح (تَراسل الأجناس الأدبية) - أو تداخلها، كما يريده بعضهم - حتى نعدمَ التمييز بين ما هو شعر وما هو نثر؛ فإذا محونا التوزيع السطري في قصيدة نثر كفّتْ من أن تكون شعراً: (كنتُ أتماثل للشفاء عندما استوقفني الحبُّ لحظةَ انخطاف. يا أخا روحي ما أبعد الصباح وما أرقَّ نورك الساعة)،

وهل يكفي التوزيع السطري ليخلق في النص إيقاعاً يسهم في جعله شعراً؟. وهل توقفنا عن البحثِ فيما يخرج قصيدةَ النثر من حقل النص ليدخلها في حقل النص الشعري، أي يجعل منها شعراً حتى لو خلت من الإيقاع العَروضي؟ ثمّ ما هذا الذي نسميه إيقاعاً داخلياً الذي يجعل النثر شعراً؟ تعالوا نفكر في هذا ونحن نقرأ قصائد النثر في هذا العدد، أهو بنى لصورٍ فنيةٍ تنأى بذاتها عن البنى البلاغية ومصاحباتها اللغوية، لتخلقَ بنيةَ صورةٍ تخييليةٍ جديدة تتلاءم إبداعياً مع معطيات عصرٍ جديدٍ وحياةٍ جديدة، بل نهضةٍ إبداعيةٍ جديدة؟ أم نعرِّف إيقاع قصيدة النثر بأنه ــ مثلاً ــ تكرار لتراكيب متقاربة في صيغها ومعمارها سواء كانت صورةً فنيةً أم جملةً أو مصاحبة لفظية تخلق دهشةً لم تكن متوقعةً.

ليسَ من قصيدة مفتوحةِ النوافذ الليلة
الحبُّ قربانٌ في الزاوية الميّتة
من الزمن

---

* أكاديمي وباحث من سورية

والشعوب قهقهاتٌ ليست على وتيرةٍ واحدة.

جاءتَ قصيدة النثر لتعبّر عن كل ما في حياتنا من تنافر أملاه واقع، إنه تنافر في إيقاع الحياة، وفي غربتنا عن الكون، وفي حاجتنا إلى الاحتجاج حتى على مفردات اللغة ودلالاتها المهادنة المطيعة المدجنةِ التي لم تعد تقارب حيَواتنا... هذا ما يجعلنا نحس بشعرية نص **لأسعد الجبوري**:

الدّمُ مأدبة
والحامِضُ النووي كائن لا يُنْشدُ
إلا الموتى من أجل أن يتعارفوا على بقاياهم
من الأوراق والمذاهب والحيوانات...
سكونٌ
وثمة من يحرثُ في جنازة التاريخ
لالتقاط مصابيح العدم

إنه نص يقوم على تنافر إسنادي دلالي شكل شعريته: حامض نووي+ يُنْشد، دمٌ+ مأدبة، يحرثُ+ جنازة، مصابيح+ عدم... لم يعد في الحياة ما يدفع الشاعر إلى أن يتلاءم حتى مع جُمَلِهِ:

هل هو بَطَلُ الجُمَل العارية
وسيبقى ظهره مكشوفاً على الكلاب والدباباتِ
وكتب اللاهوتِ والأغاني التي تُنظّفُ فيها الثعابين
أجراسها لصلاةِ الغائب...
وهل الشعوب التي تشرب من ريق البلح أو العناقيد
لن تثمل إلا ببلاغة الحطام؟
يتخيل الشيطان الصورة
ومن ثمَّ يسقي تفاحة الشعر ببخار
من نسوةِ الاستواء.
إنها تساؤلاتٌ أملتها هواجس راح يتلعثم بها اللسان.

2 ـ لكل زمن حركته الشعرية، وهي حركة يسمُ شعرها بسماتٍ تشكل أوجه التشابه والاختلاف فيه، وكذلك التقارب والتفارق... مما يجعل من شعر هذه الحركة منظومة عصر تحمل قضيته، وتزيلُ هوّة التنائي بين القصائد فتخرجها من يابسة في محيطاتٍ شاسعةٍ لترصفها في أرخبيل واحدٍ تجمع بين جزره قضيّةٌ. الشعر فعلٌ، لكنه فعْلٌ كلاميٌ، كما يقول أهل اللسانيات ــ والفعل الكلامي عند منظريه يبدأ من فعل التلفظ ليمر بفعل الخطاب ففعل القضية، لينتهي بفعل تأثير الخطاب، فأين القضية وأين فعل تأثير الخطاب فيما قرأناه من قصائد؟ نقول ذلك بمعزل عن قيمتها الجمالية فهي مسألة سنتوقف عندها. إنها قصائد رفعت كلّ واحدة منها لواءها الذاتي الذي لا يثير ريحاً تجعل منه رايةً ترفرف!! هل هذه سمة إبداع هذا العصر انعكست على قصائد العدد؟ إنها سمة جعلت نفسَ القصيدة قصيراً ورؤيتها محدودة متقوقعة في الذات، وإلا ما الذي يدفعنا إلى أن نقول إن عدوى القفقجة (من ق ق ج= قصة قصيرة جداً) وصلت إلى الشعر فصارت قفقجة شعرية (ق ق ج= قصيدة/ مقطع قصير)، مع أن هذا الكلام لا يعني طعناً في القصيدة الومضة، تلك التي أسست للاعتراف بها انطلاقاً من أنها نص يحقق كليته وتواصليته، لكنْ كيف نعثر على هذه الكلية في نص مثل:

[ـ كحبنا لبلادنا... من طرف واحد
ـ كُسوفٌ جزئي للإدراك
ـ قصائد الآلهة التي لم تنشر بعد]
أو: [كالماء... لا لون ولا طعم ولا رائحة
ينزل على نفوسنا بفعل الجاذبية الأرضية
أو اسمٌ لفتاةٍ انتظرت طويلاً
وما زالت... دونما جدوى]

قرأت في تقرير عضو هيئة التحرير الذي قيّم إحدى قصائد العدد ما يلفت النظر، وأنا أسوقه هنا بعد أن أحذف منه الأسماء وأعدّ له بما يتلاءم مع هذا الحذف. يقول: "تحتاج القصائد ــ كحياة صاحبها ــ إلى شيء من التوضيب، التوضيب الذي يساعد المعنى على الوصول إلى حقيقته، والقصيدة شاهد على ذلك، فهي تشي بمعرفة أصول القول والسعي فيه، وتدرك أهمية التعريف في إعطاء الكلام صفته ليكون شعراً".

3 ــ أهيَ قسمة ضيزى؟ نعم إنها قسمة جائرة! فقد طغت قصائد النثر على قصائد التفعيلة في هذا العدد. أهي بتأثير سمةٍ لهذا العصر يقول بعضهم إنها جعلت النثر مهيمناً بحيث اضطر إلى اجتراح شعرية له جعلت من بعض نصوصه شعراً؟!

لكن الهاجس الملحُّ هنا ــ ما دمنا نتحدث عن هواجس ــ يهتف: لماذا قزّمنا شعر التفعيلة لنحصره في تفعيلة أو تفعيلتين، وفي أفضل الأحوال ثلاث (فاعل، أو فعولن على الأغلب، وقد نصادف مستفعلن بجوازاتها أو متفاعلن بجوازاتها وغير ذلك نادر)، ألا يحمل هذا رتابة إلى موسيقى الشعر بعد أن كانت ذاخرة بالمقامات/ البحور، أو السيمفونيات/ البحور؟ ألا يشكل هذا دافعاً للبحث عن موسيقا أخرى راحت تتجلى في إيقاعات بعض قصائد النثر (الذي تحوز على تسميتها قصيدة شعر)؟ إنها هواجس.

4 ــ كانت العرب في نقدها الشعرَ تبحث عن أجمل بيت قالته، عن أجمل بيت في الشعر الجاهلي،

أو الشعر الأموي أو العباسي... ثم راحت تبحث عن أجمل بيتٍ قاله هذا الشاعر أو ذلك، أجمل بيتٍ قاله **امرؤ القيس** أو **جرير** أو **أبو تمام**... أو **الجواهري** أو **بدوي الجبل**... حينها كان البيت في القصيدة نصاً يمكن اجتزاؤه ليكون وحدةً مستقلة، ولن يكون السطر الشعري في قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر وحدة مستقلة، إذ إن قصيدة الحداثة تشكل وحدةً كليةً، والسطر الشعري فيها عنصر مكونٌ يرتبط بعلاقاتٍ بنيويةٍ مع باقي أسطر القصيدة ومقاطعها ولا يستطيع أن يستقل عنها.

من هنا أعود ـ بصفتي قارئاً لقصائد العدد ـ إلى ذاتي لأقف عند قصيدتين من قصائد العدد، واحدة من قصائد التفعيلة والأخرى من قصائد النثر؛ فهل يحقّ لي ذلك؟ سأبرر موقفي بأن أجعل وقفتي محكومةً بشيء من الموضوعية وأن تحتكم إلى مقولاتٍ في الشعرية أو علم الجمال.

استوقفتني قصيدة الشاعر **يوسف عويّد الصياصنة** وأعادت إلي بهاء قصيدة التفعيلة وقلت معللاً لنفسي: لا بأس من عودةٍ إلى رومانسيةٍ تحيلنا على طبيعةٍ لا ننفر فيها ولو هربنا إليها، بل نحنُّ إليها ونتآلف معها لتعيد هذه الرومانسية إليها بهجة الشعر لفظاً ومعنى، فهي رومانسيةٌ لم تتقوقع في الذات، لأن هذه الذات تحمل هنا فعلَ قضيةٍ ـ تحدثنا عنه في أفعال الكلام، ولا تفصله عن تأثير الجمالي والفكري:

للعصافير أمنية

أن تُزارَ بقريتها، دونَ عذرٍ،

وتأتي لردّ الزّيارَةِ،

حين نخطط وجهَ التُّرابِ

ونبذرُ أثلامهُ لؤلؤاً قد تقصّدَ،

من متعباتِ الجباهِ

يعانق في وَلهِ أرجوانَ البذور،

في القصيدة أملٍ في الصعود/ الارتقاء "إلى سِدْرَةٍ لا تشيخ/ تُحَوِّمُ من حولنا كالغمام/ تراقب إصرارنا بانشداه" وهي قصيدة تقاوم قتل العصافير بدمٍ بارد: "وحتى الحبارى/ إناثُ الفلاةِ الجميلاتُ/ يلقين مقتلةً في العراء/ ويقضين دون مُجيرْ.../ تدوخُ البنادقَ، تصبح جَمْرَ أتونٍ/ عجيناً تلوكُ الرصاص/ وتبصقهُ ذاوياً، ذاوياً/ فتُغير، معزَّزةً، "بالرُّعاةِ الميامين/ والراجماتِ، وحوامةٍ في السماء/ كما باشقٌ مرعبٌ والصقور.../" ثم تأتي المفارقة في نهاية المقطع الشعري: "قالت لنا دوحةٌ، عتّقتْها النوائبُ/ هذا يعُرفِ الجَمَالِ، وعُرْفِ الرّجالِ/ فجور//".

قصيدة **أسعد الجبوري** من قصائد النثر التي تستوقفك بشعريةٍ اجترحتها لنفسها تجعلك تحسّ بها متوقّداً، وتثيرك من الداخل لا بهدوء بل باضطراب، لتشعر بما في هذا الواقع من تنافرٍ يقضي على الأمل في تحوّلِهِ إلى ملاءمة:

"قلبُ الليل واسعٌ كالهاوية/ نصعدَ المقطورة وعلى أكتافنا الزمن، /نرى شكسبير ينقبُ في العواصف عن مكبث باكياً. /ونسمع الجاز يرافقَ الطيرَ إلى النار. /أيتها العربة، لتكن أحلامي غير تلك الدمية الدراماتيكية. / باب المسرح مقفل. /وجثة الملاكِ على العتبة تنزف. /مطر/ يمر في البراري ويسأل: هل البكاء حصىً تلمعُ في قيعان اللحوم؟ /وهل الشعوبُ التي لا تشربُ من ريق البلح أو العناقيد، لن تثمل إلا ببلاغة الحطام؟//".

5 ـ أخيراً لا بدّ لي من أن أتقدم باعتذار إلى شعراء هذا العدد لكثرة ما ورد في طباعةِ نصوصهم من أخطاءٍ مطبعيةٍ لم تكن في مخطوطاتهم، ولهم أن يعتبوا علينا ـ نحن أعضاء هيئة التحرير ـ ففي قصيدة (مرافعة متأخرة عن أمةِ العصافير) جُرّ المنصوب: (تُبَدّدُ طاقتِنا) وليس هو كذلك في المخطوط، وأصبحت (حيّةً) في النص المطبوع (حيذةٌ) في السطر الشعري الذي يقول: (عناقَ النوارس تصطاد أسماكها حيّةً)، والسطر الشعري المطبوع (ونبذر أثلاقهُ لؤلؤُ قد تقصد) صوابه في المخطوط: (ونبذر أثلامَهُ لؤلؤاً قد تقصّدَ). وفي قصيدة الشاعر **زكريا إبراهيم** كلمةَ (تراختْ) صارت (تراضتْ)، وكلمة (النافذة) صارت (الناقذة)...

لكنّ هذه مسألة، أمّا منْع المُعْرَبِ من الصرف، أي جعله ممنوعاً من الصرف، في مثل: (تستفيقُ/ وأصدافَ حمراءَ فوقَ السرير) أو (لنمطر غيمَ الحنين بأسمالَ خضراءَ) فهي مسألة تقع على الضفة الأخرى... على ما أظن.

□□

المعهد العالي للفنون المسرحية يهزج ليوم المسرح

إعداد:
هيئة التحرير، إسلام أبو شكير ، صبحي سعيد، رائد وحش*

احتفل المعهد العالي للفنون المسرحية في السابع والعشرين من آذار، بيوم المسرح العالمي، وعُرضت خلال هذه الاحتفالية، مجموعة من الفقرات التمثيلية والراقصة، قدمها طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية فيما قام طلاب الأقسام التقنية بتصميم الديكور والإضاءة وغيرها. وألقيت في الاحتفال كلمة المسرح العالمي التي كتبتها هذا العام الأوغندية جيسيكا كاهوا تحت عنوان: (المسرح خادم الإنسانية) وقالت فيها: «تجمع اليوم هو انعكاس حقيقي للإمكانات الهائلة للمسرح لتعبئة المجتمعات ورأب الصدع فيما بينها، هل يتصور في أي وقت أن المسرح يمكن أن يكون أداة قوية من أجل السلام والتعايش بصفته قادراً على تحويل الصراعات وإدارتها « وأشارت كاهوا إلى أن المسرح هو تلك اللغة العالمية التي يمكننا من خلالها تقديم رسائل السلام والتسامح من خلال دمج المشاركين في نشاطه لتحقيق الكثير من مسرح ينغمس لتفكيك التصورات التي عقدت سابقاً وبهذه الطريقة يعطي للفرد فرصة للانبعاث من أجل اتخاذ قرارات على أساس المعرفة واكتشاف الحقيقة.



وقالت **كاهوا** الحاصلة على دكتوراه في العلوم المسرحية: إنني أحثكم في هذا اليوم العالمي للمسرح للتفكير في إدراك سلطة المسرح وأن تضعوا المسرح في المقدمة كأداة عالمية للحوار والتحول الاجتماعي والإصلاح لأن المسرح هو الشكل الإنساني والعفوي والأقل تكلفة وهو البديل الأكثر قوة في كل الأحوال وفي حين أنه قد لا يكون الحل الوحيد لإحلال السلام فإن المسرح ينبغي أن يدرج بالتأكيد كأداة فعالة في بعثات حفظ السلام في عالمنا. وألقى الكلمة بالنيابة عن الفنانة الأوغندية أول خريج من المعهد العالي للفنون المسرحية الممثل السوري **أيمن زيدان**. ويذكر أن الفنانة **كاهوا** هي كاتبة مسرحية وممثلة وأستاذة جامعية تحظى باحترام كبير على الصعيد الدولي لعملها الإنساني وعرفت باستخدام المسرح بوصفه قوة بناء في مناطق النزاع وتعمل حالياً كأستاذة محاضرة في أقسام الموسيقا والرقص والدراما في جامعة ماكيريري في أوغندا حيث نالت درجة الماجستير وفي عام 2001 حصلت على شهادة الدكتوراه في التاريخ والمسرح والنظرية والنقد من جامعة ميريلاند بالولايات المتحدة الأمريكية وكتبت أكثر من 15 مسرحية وأخرجت مسرحيتين وعملت ممثلة في الكثير من المسرحيات. وامتد الاحتفال بيوم المسرح العالمي إلى مجموعة أنشطة هي

---

* كتاب وإعلاميون من سورية.

عرض المساكين **لدوستوفسكي**، في كنيسة مار بولس يوم الثلاثين من شهر آذار بإشراف مدرس الصوت فيودر بيرفيرزييف، وعرض (طقوس الإشارات والتحولات) الذي يشرف عليه الفنان **فايز قزق** وهو مشروع تخرج لطلبة قسم التمثيل و عرض لمدرسة الباليه فضلاً عن قراءات مسرحية لقسم الدراسات ومعارض قسم السينوغرافيا و أعمال قسم التكنولوجيا.

وقال الدكتور **عجاج سليم** عميد المعهد العالي للفنون المسرحية: نحاول مع جميع الزملاء كي يعود لعروض المعهد ألقها وأن تكون مشاهدة أي عرض رحلة مملوءة بالمتعة والفائدة حيث بدأنا بعرض السنة الرابعة (سيليكون) وتبعه عرض (أحلام افتراضية) وها هو شكسبير سيعود ليصدح على خشبة مسرحنا في ليلته الثانية عشرة. وتم تكريم عدد من المسرحيين الرواد في المعهد العالي للفنون المسرحية وهم **أسعد فضة** والدكتور **غسان المالح** ثاني عمداء المعهد والدكتور **نديم معلا** أول رئيس لقسم النقد في المعهد **وعرفان عبد النافع** (مدير المسرح القومي لعدة سنوات). والجديد في هذا العام هو إصدار قسم الدراسات المسرحية لنشرة خاصة بيوم المسرح العالمي تحت إشراف الدكتورة **ميسون علي**. يذكر أن فكرة تسمية يوم عالمي للمسرح انطلقت عام 1961 وتطورت كثيراً بعد إنشاء مراكز المسرح العالمي وهي المراكز الموجودة في معظم دول العالم وفي هذا اليوم يجدد المسرحيون عزمهم ومثابرتهم للمضي قدماً في العطاء والإبداع ويتم الاحتفال والتواصل بين معظم المسرحيين في العالم بحيث يربط هذا اليوم كل المسرحيين في العالم بهذا الفن الراقي.

***

الفساد ينسل إلى

((بيروت عاصمة عالمية للكتاب))

يرى المراقبون للمشهد الثقافي اللبناني أن وزارة الثقافة اللبنانية لم تكن يوماً متهمة بالفساد، لأن ميزانيتها الضعيفة ليست مغرية للفاسدين، ويؤكد المراقبون أن الفساد في وزارة الثقافة اللبنانية عنوان جديد ومستهجن، لكن من يعلم أن مشروع «بيروت عاصمة عالمية للكتاب»، الذي أقرته منظمة اليونسكو للعام 2009، كان بميزانية وصلت في حدها الأقصى إلى 8,379,117,357 ليرة لبنانية، وأصبح الأمر مغرياً للفساد والكلام عنه ، فأين ما يكثر المال تتجه أنظار الطامحين إلى غرْفِ ما استطاعوا منه. ويرى المراقبون أنه ربما لم يكن الكلام عن الفساد في هذه الوزارة وارداً، لو لم تسارع **ليلى بركات** إلى إصدار كتاب ضخم قوامه 512 صفحة، تحت عنوان «الفساد، المديرية العامة للثقافة، دراسة عينية من حالات الفساد المستفحل في الإدارات العامة»، ودعت **بركات** إلى ندوة أقيمت منذ عشرة أيام في فندق الريفييرا تحدث فيها مجموعة من المختصين بموضوع الفساد في الدولة عموماً، وخصت نفسها بكلمة عن «الفساد في المديرية العامة لوزارة الثقافة». ولم تقف الأمور عند هذا الحد، فقد أرادت **ليلى بركات** للتهمة أن ترتفع أكثر عندما ظهرت مع **غادة عيد** في برنامجها على تلفزيون «الجديد» لتتحدث عن الموضوع نفسه. ويطرح المراقبون أسئلة عدة، منها: لماذا **ليلى بركات**؟ ألأنها كانت المنسقة العامة لتظاهرة «بيروت عاصمة عالمية للكتاب»، كلفها وزير الثقافة السابق **تمام سلام** بهذه المهمة، من دون أن يعلم أحد لماذا تم اختيارها هي بالذات، في الوقت الذي يزخر فيه لبنان بالمثقفين الذين يتعاملون ويعرفون الوسط الثقافي اللبناني أكثر منها؟.. وسؤال آخر: لماذا ألصقت بركات التهمة بالمدير العام لوزارة الثقافة بالذات، وتركزت عليه؟ وسؤال آخر: كم هو المبلغ المختلس من المشروع، ما هي الإجراءات الرسمية في التعامل مع المعلومات الواردة في الكتاب؟ ويؤكد المراقبون أنه من الصعب الوصول إلى إجابة مقنعة عن السؤال الأول، فقد تكون قلة معرفة الوزير نفسه بالوسط الثقافي سبباً في القفز فوق الأفضل، والقبول بشخص يعرفه ويثق بتسليمه مشروعاً بهذه الضخامة. في السؤال الثاني، قد نستطيع الإجابة من خلال المعطى العام. وتسلط بركات الضوء، ليس على الفساد في برنامج «بيروت عاصمة عالمية للكتاب» بل على واقع الفساد الذي ينخر المديرية العامة للثقافة. السؤال يقود إلى آخر. لماذا لا يسلط الضوء على المديرية والبرنامج معاً، ولماذا تحييد الوزراء والموظفين والتركيز على المدير العام بشكل أساسي و«عصابته» من الموظفين؟ هل لأنه وحده يمثل الفساد في الوزارة أم لأن الأمر يتعدى موضوع الفساد إلى ما هو شخصي وكيدي؟ الإجابة تحتاج إلى الأرقام والحقائق، فقد يكون ما تعلمه **بركات** عن المدير العام **عمر حلبلب** لا يعرفه سواها، فلنبحث عن الحقيقة في كتابها. وزارة الثقافة في الأساس محط نقد المعنيين بالمشهد الثقافي في استمرار، وكذلك هو المشروع الذي نفذته تحت عنوان «بيروت عاصمة عالمية للكتاب»، وقد كتب الشاعر **عباس بيضون** مقالة في نقد التجربة، وكتب آخرون عن المشاريع التي لم تكن بالمستوى المطلوب، وأن الكثير من المشاريع التي نفذت لا طعم لها ولا رائحة، ومع ذلك كانت تصرف عليها الأموال، وأن الكثير من المشاريع بدت كأنها تأتي في إطار المحسوبيات التي تحدثت عنها بركات، لكن من المسؤول؟ يؤكد المحللون أن اللجنة التنفيذية هي المسؤولة، إذ لا يمكن توجيه التهمة إلى المدير العام من دون سواه، ولا يمكن تبرئته من المسؤولية، وكذلك لا يمكن اتهام **بركات**، و لا يمكن استثناءها من المسؤولية. **وبدورنا** نسأل: هل لبنان هو الوحيد بفساد مؤسساته الثقافية؟؟؟



[illegible]

سوسن حسن ترفرف في ((ألف ليلة في ليلة))



[illegible]

* * *

هيئة وطنية مختصة بمسرح الطفل

اختتم في 2011/3/31 الملتقى الثالث لمسرح الطفل بالجزائر، حيث استمتع الأطفال خلال عطلة الربيع المدرسية بعروض مسرحية وترفيهية، من خلال برنامج ثري لإحدى عشرة مسرحية، تنوعت مواضيعها بين الترفيه والتوجيه التربوي والديني، إلى جانب ندوات فكرية، وورشات لصناعة وتحريك الدمى، مع عروض ترفيهية في المستشفيات للأطفال المرضى. ودعا المخرج المسرحي الفنان **عمر فطموش** ـ صاحب فرقة المنتخب للأطفال ـ خلال ندوة فكرية عن مسرح الطفل، إلى إنشاء هيئة وطنية مختصة بمسرح الطفل، وبرر ذلك بغياب عمل نوعي لمسرح الطفل، من حيث الكتابة، وتكوين الممثلين المحترفين لمسرح الطفل. وأوضح **فطموش** جانبا من عالم الطفولة في المسرح، حيث يعد الطفل بالمسرح فضاء للترفيه بعد أن سئم النواهي الكثيرة في البيت والمدرسة والشارع، لذا علينا أن نعلم أن الطفل المسرحية لا يحب الحوار، أو ما وصفه **فطموش** "الثرثرة" بل يحب الحركة والملابس والأضواء، والتي تنقله إلى عالم الحلم والخيال. وقسم أستاذ جامعي من الجزائر إلى أن الفنان **فطموش** قسم الفئات العمرية لمسرح الطفل إلى فئتين: الأولى من خمس إلى تسع سنوات تكون مشاهدة الطفل إيحائية، وتعتمد على الاستمتاع أقل من الفئة الثانية من عشر سنوات إلى 13 سنة، والتي يكون فيها الطفل قادرا على التحليل المنطقي وفهم المسرحية. يستوعب الطفل الحكاية بالحركات وتلوين نبرات الصوت أكثر من نص محكي، فالمسرحي الذي يبني المسرحية على الكلمة والإيقاع، لا يفهمها الطفل الذي يستوعب الحركة والصوت. وفي رده على سؤال عن نوع الحركة وأعمار الممثلين في مسرح الطفل، أضاف الفنان **فطموش** أن الحركات الارتجالية للممثل تشد انتباه الطفل، فالطفل يحب الحركات الإيحائية، أما عن الممثل ليس بالضرورة أن يكون طفلا كما يعتقد البعض، فيجب أن يكون ممثلا محترفا، وعلى دراية بسيكولوجية الطفل، ويجب المخرج ميل الطفل بتمثيل الشخصيات التي تتقمص الحيوانات، مثل الغزالة والأسد والثعلب والأرنب والذئب والحمار. وكان هناك مسرحيات عبر تلك القصص مثل قصص الأطفال كالأمير **عبد القادر الجزائري، وعمر المختار**. "وأفضل أن يمثل ممثلون كبار محترفون في مسرح الطفل، يتعاملون مع الجانب النفسي والبيداغوجي والسيكولوجي للطفل". وما زالت مسألة الكتابة للطفل المعضلة الكأداء أمام مسرح الطفل برأي الناقد المسرحي **سمير مفتاح** الذي قال "يوجد العديد من المسرحيين الذين يسطون على مسرح الطفل لاعتقادهم أنه سهل الكتابة، وهم ليسوا سوى سماسرة يتاجرون ببراءة الطفولة بكتابات لا تراعي الاحتياجات النفسية للأطفال". وأضاف **مفتاح** "في ظل غياب رقابة يوجد العديد من المرتزقة الذين يسطون على أفكار الغير بقيم الاقتباس، ويغيرون الأسماء من **جحا** إلى **زعيم**، وكل المشكلة بالأمس تقبض أن المسرح له قواعد يرتكز عليها وعن أسس الكتابة المسرحية وأوضح الناقد **مفتاح** ـ وهو الحائز على الجائزة الأولى عن مسرحية "أميرة الأدغال" ـ أن الكتابة لمسرح الطفل، تستهوا دراسة لبيئة الطفل، والنفسية واللغة العربية، والحكايات والتقاليد، والثقافة، حتى يستطيع الكاتب المسرحي أن يقدم نصا قريبا للطفل. ويوجد في الجزائر حاليا أحد عشر مسرحا في الولايات إلى جانب المسرح الوطني بالعاصمة، وتعتزم وزارة الثقافة بناء مسرح في كل ولاية، ليصبح 48 مسرحا بحلول 2014، لكن لا يوجد مسرح واحد للطفل وفق المعايير العلمية. وأوضح المخرج **فطموش** تلك المعايير بأن يكون مسرح الطفل نصف دائري، لأن مجال رؤية الطفل مقارنة بالبالغين أقل من البالغين بزاوية 30%، وأن تكون سعة المسرح أقل من 150 مقعدا. وإضافة إلى ذلك يجب أن تطبق معايير اختبار المشاهدة بتخصيص مراقبين لانفعالات الأطفال خلال العرض، لكل عشرة أطفال مراقب يسجل ملاحظات على انفعالاتهم عند كل مشهد، وعلى ضوء الملاحظات يمكن تعديل المسرحية، وحتى تغيير النص أو الإخراج. وهذا غير مطبق ليس في الجزائر بل ولا في الدول العربية، حيث ما زال الطفل ينظر إليه كملحق للكبار.

• • •

ميلان كونديرا : المقابلات تخرّب فكر الكاتب

شكل صدور الأعمال «الكاملة» للكاتب التشيكي ـ الفرنسي **ميلان كونديرا** في سلسلة «لابلياد» حدثا ثقافيا مهما، شغل الصحف الفرنسية ووسائل إعلامها في الأيام الأخيرة، ويرى المهتمون في هذه السلسلة، ذاكرة الأدباء، إنها حيز التكريس، لا يدخل إليها إلا كبار الكتاب. وكان كونديرا استثناء، إذ دخل إليها (مع قلة قليلة) وهو بعد على قيد الحياة. والجدير بالذكر أن «لابلياد» لا تعيد إصدار الأعمال الأدبية، إلا لمن صمد أدبه على مر العصور المختلفة. لهذا كان «الاحتفاء» به مهماً، يعبر عن قيمة قلمه التي وسمت الرواية الحديثة في العقود الأخيرة من القرن العشرين، لتجعله واحدا من أكثر الكتاب حضوراً. تسابقت الصحف والمجلات، لتفرد لأدبه العديد من الصفحات، تتحدث عن الكاتب وأعماله، وعن أهمية صدور أعماله في هذه السلسلة. و **كونديرا** ليس غريبا عن المكتبة العربية، إذ ترجمت أعماله بأسرها إلى العربية، و وجدت صدى واسعاً. ومن المعروف أيضا أن **كونديرا**، لا يعطي الأحاديث الصحافية منذ ثمانينيات القرن الماضي، إذ يجد أن المقابلات «تخرّب» أقوال الكاتب وأفكاره، لذلك ابتعد عن كل الوسائل الإعلامية، معتبرا أنه علينا أن نقرأ الأعمال لا أن نهتم بالشخص. وقد



* * *

من المسؤول عن تراثنا الفكري

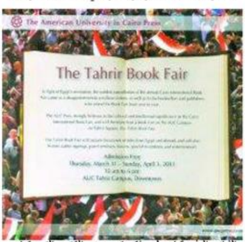
***

جسور الحوار الشعري

***

معارض الكتب تزحف إلى ميدان التحرير

نقلت الأخبار وقائع ومضامين معرضي الكتاب اللذين تم افتتاحهما على بُعد خطوات من «ميدان التحرير»، الذي انطلقت منه شرارة ثورة 25 كانون الثاني المصرية، وكان أحدهما في بهو مبنى الجامعة الأميركية، والثاني في معهد غوته. وتؤكد **سحر البيلاوي** من القاهرة أن روح ثورة 25 كانون الثاني، قد غطت شكل ومضامين المعرضين، سواء عبر عناوين كثير من الكتب، ضمها المعرض الأول الذي أطلق عليه «معرض كتاب التحرير»، أو في منطلق المعرض



الثاني الذي قام على فكرة عرض الكتب التي كان يفترض أن تعرض في جناح ألمانيا في معرض القاهرة الدولي للكتاب الذي تسببت تلك الثورة في إلغائه، مع العلم أنه كان مقررا افتتاحه يوم 29 كانون الثاني (يناير) الماضي. وخلال افتتاح معرض الجامعة الأميركية في القاهرة أشاد وزير الثقافة المصري **عماد أبو غازي**، بفكرته معتبرا أنه «تجربة متميزة وجديدة وأتمنى تكرارها كثيرا، كما أنه يحمل أكثر من دلالة مهمة، لأنه أول معرض جاء بعد ثورة 25 يناير، كما أنه وقع في مكان مجاور لميدان التحرير الذي شهد معظم أحداث الثورة، وداخل صرح تعليمي له تاريخ مشرف ومعروف». وأعرب مدير قسم النشر في الجامعة الأميركية في القاهرة **مارك لينز** عن سعادته بافتتاح الوزير أبو غازي المعرض قائلا إن حضوره «يمثل إضافة حقيقية للمناسبة». وحرصت **فاطمة**، ابنة الأديب الراحل **نجيب محفوظ** على حضور مراسم افتتاح هذا المعرض الذي اعتبرته «إضافة للثقافة المصرية»، كما وجهت الشكر إلى **أبو غازي** لافتتاحه المعرض وحرصه منذ اليوم الأول لتوليه منصبه على الاندماج مع المثقفين المصريين بمختلف انتماءاتهم. ومعروف أن قسم النشر في الجامعة الأميركية في القاهرة يمنح سنويا جائزة لعمل روائي عربي تحمل اسم **نجيب محفوظ** الذي تتولى أيضا نشر أعماله بمختلف اللغات . وضم «معرض كتاب التحرير» الكثير من العناوين «المثيرة» مثل «كارت أحمر للرئيس» **لعبد الحليم قنديل** و «الفرعون الصغير» **لمحمد الباز** و «ليلة سقوط الرئيس» **لسامي كمال الدين**، و «بابا رئيس جمهورية» **لمحمد زكي**، و «جمهورية آل مبارك» **لمحمد طعيمة**، وتتناول تجاوزات الرئيس السابق **حسني مبارك** وأركان حكمه، و «ثورة الغضب» **لمراد ماهر**، و «ثورة مصر ... 18 يوما هزت العالم» **لحسين عبد الواحد**، و «ثورة السلاحف» **لأحمد عبد العليم**، وتتناول أحداث ثورة 25كانون الثاني. وشارك قسم النشر في الجامعة الأميركية في القاهرة في هذا المعرض بأكثر من 100 عنوان في مختلف المجالات السياسية والثقافية والاجتماعية، إضافة إلى عدد من الإصدارات في الفن المعماري. ومن أبرز العناوين التي ضمها المعرض «شقة الحرية» **لغازي القصيبي** و «تاريخ يتمزق في جسد امرأة» **لأدو نيس**، و «قضايا المرأة: الفكر والسياسة» **لنوال السعداوي**، و «هل نستحق الديمقراطية؟»، و «مصر على دكة الاحتياط» **لعلاء الأسواني**. وقالت مديرة الإعلام والعلاقات العامة في الجامعة الأميركية في القاهرة **نبيلة عقل** : إن هذا المعرض يعد تحية للثورة ومحاولة لتعويض رواد معرض القاهرة الدولي للكتاب والناشرين عن إلغاء دورته الثالثة والأربعين. وأضافت أن عدد دور النشر والمكتبات المشاركة فيه بلغ 100 دار ومكتبة، منها «الشروق» و «نهضة مصر»، ومكتبة «مدبولي»، ومكتبة «ديوان»، فضلا عن جهات عدة تابعة لوزارة الثقافة المصرية منها «صندوق التنمية الثقافية». وقد أقيمت على هامش المعرض ندوات وأمسيات شعرية وموسيقية عدة، منها ندوة تحت عنوان «مصر الثقافية إلى أين؟»، شارك فيها **جمال الغيطاني ومحمد سلماوي وجلال أمين وحمدي أبو جليل**. وإضافة إلى الكتب أفسح ا المجال لعرض مشغولات يدوية تقليدية أنتجها حرفيون من مختلف المحافظات المصرية.أما معرض معهد غوته الذي افتتحه سفير ألمانيا في القاهرة **ميخائيل بوك** في 2011/4/1 واستمر يومين، فقد ضم، وفق مساعدة مدير المشاريع في المعهد **عبير مجاهد**، 400 إصدار باللغة الألمانية. وقالت مجاهد «اعتدنا المشاركة في معرض القاهرة الدولي للكتاب بجناح مشترك مع إدارة معرض فرانكفورت والإذاعة الألمانية وبعد إلغاء الدورة الأخيرة لهذا المعرض فكرنا في إقامة معرض يتزامن مع المعرض المقام في الجامعة الأميركية حتى لا نحرم القارئ المصري من شراء الكتب الألمانية». وتضيف مجاهد أن عناوين الكتب التي ضمها المعرض تشمل مختلف الاتجاهات، فهناك كتب للأطفال وكتب عن المصريات وتعلم اللغة الألمانية، وهناك مجموعة خاصة بفن العمارة حيث تم اختيار العمارة الصديقة للبيئة لتكون الموضوع الرئيس للمعرض، إضافة إلى مجموعة كبيرة من كتب الأدب الناطق بالألمانية

***

وللذهب العتيق دور مهم أيضا

افتتح مؤخرا في العاصمة العمانية مسقط معرض للكتب المستعملة ضم أكثر من عشرة آلاف عنوان بمختلف المجالات الأدبية والعلمية الطبية وكتب الأطفال، وبأسعار

متخصصة تبدأ من 200 نسخة تصاعدياً "أكثر من نصف دولار أمريكي" ليعود ريعه لدعم مكافحة السرطان.

وهو المعرض الثاني من نوعه الذي تنظمه مجموعة مركز المعلومات التابعة لكلية التجارة والاقتصاد بجامعة السلطان قابوس، وذلك بهدف تعزيز ثقافة القراءة بين الشباب وإعادة نشر مطبوعات كتب قديمة قد لا تكون متوفرة في المكتبات. ويقول أحد المشترين الذي اشترى مجموعة من الكتب المعروضة "رغم أن أصحاب الكتب القديمة قد لا يهون عليهم التبرع بها ويفضلون الاحتفاظ بها في مكتباتهم الخاصة، فإن هذا النوع من المعارض يسلط نافذة تعويضية لدراسة مستوى القراء واهتمامات الأجيال السابقة". وأضاف أنه يمكن الاستفادة بالمهتمين والأكاديميين لمعرفة المتغيرات الثقافية ومدى تأثيرها على اهتمامات القراء من الشباب، وذلك عند مقارنتها باهتمامات من سبقوهم من الأجيال السابقة من أصحاب الكتب القديمة في المجالات الأدبية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها. وأكدت نائبة رئيس مجموعة مركز المعلومات بكلية التجارة والاقتصاد بجامعة السلطان قابوس، **أميرة بنت محمد هلال اليعربي** أن المعرض أكد وجود حالة من التواصل في الاهتمامات بين جيل المتبرعين بالكتب القديمة التي مرت على طباعتها سنوات طويلة وجيل الشباب الذين أقبلوا على شراء تلك الكتب من اليوم الأول للمعرض. وأوضحت **أميرة بنت محمد** أن الكتب الدينية والفقهية وتليها الروايات الأدبية باللغتين العربية والإنجليزية ثم الكتب الثقافية الأخرى، جاءت في قمة مبيعات الكتب المتبرع بها والمشتراة من رواد المعرض أيضاً، مشيرة إلى أنها نفدت بسرعة، وعلقت إنه إلى جانب ميولهم عن الكتب الدينية والفقهية القديمة، فإن كثيراً من المشترين بالمعرض يسألون عن العديد من المجلات المشهورة، كما يسألون عن روايات عالمية مثل "الحب في زمن الكوليرا" و"مئة عام من العزلة" **لغابرييل غارسيا ماركيز**، وكاتب الروائي البرازيلي **باولو كويلو** وغيرهم. كما توفرت بالمعرض مجموعة متنوعة من كتب حقبة السبعينات والثمانينات تبرع بها أصحابها يتعلق الكثير منها بالصراع العربي الإسرائيلي وقضايا أخرى كالحركة الإسلامية والقومية العربية والماركسية، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من كتابات الدكتور **مصطفى محمود** في مختلف مراحل حياته الفكرية.

وبدوره يرى المشرف على جماعة التجارة بالكلية **خلفان الطوقي** أن المعرض يهدف أيضاً لعرض قيمة العمل التطوعي ... القراء سواء ... كانوا مشترين ... مشترين أو ... الكتب، حلقة ... المجموعة ... الأهلية لمكافحة ... السرطان في ... التي سوف ... تستفيد من ... عائدات ... المعرض، ... وأضاف "لهذه ... المسابقة تكون في ... وجدنا تكافلاً ملموساً بين ثلاثة مفاهيم في العملية التعليمية بين الطلاب، وهي مفاهيم التعلم والبحث العلمي من خلال اقتناء مصادر المعرفة وخدمة المجتمع من خلال نتائج العمل التطوعي الذي تقوم به الطالبات". ومن جانبها رحبت عضو مجلس إدارة الجمعية الأهلية لمكافحة السرطان **أمينة عمر** بهذا الجهد، وأكدت أن ريع المعرض سيساعد الجمعية كثيراً فيما تقدمه لأسر مرضى السرطان من خلال توفيرها السكن والمأكل لهم أثناء علاج مرضاهم بالمستشفى.

***

الغيطاني: ثمة محاولات لسرقة الثورة



صدر حديثاً باللغة الفرنسية، عنوانان من مختارات لروايات الأديب **جمال الغيطاني**، الأول بعنوان «كشف الكثرة» والثاني «رشحات الحمراء». وفي لقاء مع الأدباء في المقهى الأدبي في ملتقى معهد العالم العربي، أجاب **الغيطاني** على عدة أسئلة منها: «كيف كانت مصر حين تركتها؟» وما هي أخبار «أخبار الأدب»، المجلة التي كان يرأس تحريرها وسلمت بعد تقاعده أخيراً إلى رئيس التحرير (الجديد) منذ الأيام الأولى له في إدارة غضب المحررين ودفعهم إلى إعلان الإضراب عليه. وتشير **لدى الأزهري** من باريس إلى أن **الغيطاني** نشر مقالاً ... مصر ... مما يشغل المجلة، وجاء ليكون كلامهم أمام الجزيرة بالكامل ما يجري في البلاد ... وشرح **الغيطاني** بالحديث عما ظلّه المعادلة التي كان يحضر لها منذ منتصف الستينات كمشروع روائي طويل، وتكلم عن علاقته المعروفة مع التراث العربي والفارسي والشرقي عموماً، ولكن الأمر مختلف مع الفكر حيث «لا مرجعية في الأسلوب ولا في اللغة»، وربما قال: «هي الرواية تركت كل الأساليب المألوفة، وعن اللحظات كانت الرؤية السريعة ثمنها. أما بطلها الشرقي فكان الأمر بالنسبة إلى التحول في أرض لا أعرف عنها مسبقاً أي شيء. بعثت فيها تساؤلي قصصاً لروحه والأسئلة الكبرى. ثمة أسئلة كانت تعتريني من نوع هذا: كيف يمكن أن تكون لو أن ما لم يكن كان؟». المرأة أيضاً تشغل **الغيطاني**، «المرأة ليست محوراً أساسياً بل هي الحياة نفسها. الرجال محتاجون فهم أداة، وفي التراث الفرعوني القديم الأنثى هي التي تنجب الآلهة، بدأت رحلتك هنا مع صاحب «الحمراء» أهلها. كان في الحلمية حتى توجهت مشاعري نحو الحمراء، تلك المرأة التي كانت



«ألف شمس مشرقة» للأفغاني خالد حسيني

ولهيبها منذ حكم السوفييت مروراً بحكم طالبان ومن ثم الاحتلال الأمريكي وعلاقة ذلك كله كونها بلداً جميلاً بطبيعة خلابة قادرة أن تخلق أنفساً جميلة وقادرين على الحب رغم كل القسوة والدمار التي يمكن أن تخلفها الحروب والتناحرات الطائفية وهم سيكونون قارب النجاة الوحيد للبلاد... النجاة من كل هذا الدمار الذي تحول إلى وحش افترس على كل شيء خارج البشر وداخلهم ولكنه داخلهم كان أشد ضراوة من الخارج وهذا هو المرعب الذي يشير إليه **خالد الحسيني** في الرواية أن يتحول الرعب والدمار والشراسة إلى وحش يسيطر علينا فلا نعود قادرين على إخراجه أو الخروج منه. وهكذا تسير هذه الأمراض الاجتماعية كل ما يقف في طريقها وما حولها دون تمييز. ثمة إشارة واضحة في الرواية ومنذ بدايتها إلى أن الأطفال جملاً إثر جمل هم من يدفعون ثمن الحروب أيا كان نوعها سواء كانت على مستوى البيت والمجتمع أو كانت على مستوى دول ونزاعات طائفية فمن مريم ووحدتها ووحشتها وقسوة حياتها كابنة غير شرعية إلى ليلى التي خسرت مستقبلها وأسرتها بسبب الحرب، وإلى ابنتها عزيزة التي تخلت عنها بسبب الجوع وديكتاتورية زوجها، وإلى كل الأطفال الذين يموتون في الشوارع والبيوت أثناء الحرب، أو يعانون من موت أصعب هو موت الطفولة داخلهم بسبب الحروب المحيطة بهم على اختلاف أنواعها

***

شعر في طرقات قرطبة

اختتم في مدينة قرطبة مهرجان الشعر العالمي "كوزموبويتيكا" الذي تواصل طوال شهر كامل، وأهدي إلى الشاعرين الإسبانيين **خوان بيرنيير لوكا** (1911- 1989) **ولويس دي غونغورا** (1561- 1627). واستضاف المهرجان في علمه الثامن 59 شاعراً من عشرين دولة، إضافة للشعراء الإسبانيين المشاركين. وقال المنسق العام لمدينة قرطبة **محمد** **ظهيري** إن المهرجان حين بدأ في عام 2004 كان مجرد مهرجان دولي للشعر فقط دون التفكير في إعادته مرة أخرى، إلا أن نجاح الدورة الأولى جعل القائمين على المهرجان يفكرون في جعله تقليداً شعرياً لمدينة قرطبة يقام كل عام في شهر أبريل/نيسان الذي يعتبر أجمل شهور السنة في إسبانيا، إضافة لقربه من يوم الشعر العالمي في 21 مارس/آذار. واحتضن المهرجان عدداً من أهم رموز الكتابة في العالمين الغربي والعربي، فاستضاف في دورة عام 2006 الفائز بجائزة نوبل للآداب الشاعر الأمريكي **ديريك والكوت**، كما استضاف في دورة عام 2008 فائزين آخرين بنوبل للآداب وهما الشاعر والمسرحي الأيرلندي **سيامس هيني** عن عام 1995 والمخرج والمسرحي الإيطالي داريو فو عن عام 1997، ومن العالم العربي استضاف المهرجان الشعراء، **محمود درويش والدونيس ومحمد بنيس ومرام المصري وإبراهيم نصر الله**.

وأوضح **ظهيري** أن المهرجان شهد **تفوقاً ملحوظاً** بين كل دورة وأخرى حيث تم إضافة المسرح والعروض السينمائية والموسيقى إليه، مما جعل الفنانين الإسبانيين ينتظرون دورهم في المشاركة لتفهم بأهميته.

كما أتيحت الفرصة للشعراء الشباب في المشاركة جنباً إلى جنب مع شعراء معروفين على مستوى العالم، وفي نفس الوقت وضع شعراء جيل 27 تحت المجهر، وساهم كل ذلك في تحول المهرجان في عام 2009 من أربعة أيام إلى شهر كامل بدءاً من مارس/آذار وحتى أبريل/نيسان، وهو الأمر الذي أكده عمدة مدينة قرطبة **أندريس أوكانيا** في حديث له. أوضح فيه أنه حين نظم المهرجان أول مرة والذي كان تحت اسم الشاعر الكبير **ميغيل أرتانخز** لم يتوقع أنهم سيشهدون دورة أفضل، لكنهم تفاجؤوا هذا العام بالمستوى العالي جداً للحضور، وبأن أهل قرطبة أعلنوا عن هذا بحضورهم الكثيف الذي تجاوز 25 ألفاً من الجمهور ملؤوا القاعات باختلاف فعالياتها، والشوارع في مشاركتهم للشعراء بالنشاطات العفوية. وأكد عمدة قرطبة أن هذا يشير بشكل كبير إلى أن الهدف الذي نسعى إليه وهو أن تكون قرطبة عاصمة الثقافة الأوروبية لعام 2016 قد تحقق، حسب تعبيره. وشارك من العالم العربي في هذه الدورة الشاعرتان الفلسطينية **فاتنة الغرة** والسورية **مرام المصري**. وقال الشاعر **فريولا فرتانخز** أحد منظمي المهرجان، إن الثقافة العربية لها ثقلها وحضورها حيث يجري عادة التركيز عليها إعلامياً، وأشاد بمشاركة **المصري والغرة** باعتبارهما صوتين نسائيين حازا على الاهتمام والإعجاب.

***

أسبوع ثقافي فلسطيني في بريطانيا

أقيمت في بداية نيسان في مدينة برايتون جنوبي بريطانيا فعاليات أسبوع فلسطين الثقافية والفنية الذي تنظمه "حملة التضامن مع الشعب الفلسطيني" وفرع منظمة العفو الدولية والعديد من منظمات التضامن البريطانية. واحتوت الفعاليات ـ التي جاءت دعماً لفلسطين ـ العديد من الأعمال الفنية والإبداعية والأفلام إضافة إلى معرض للوحات الفنية التشكيلية التي بلغ عددها 50 لوحة فنية. وجسدت هذه اللوحات التضامن الإنساني حيث التقت الفنانة التشكيلية البريطانية **بولا كوكس** برسومها مع الفنان الأسير المحرر **مهند العزة** ورسوم أطفال غزة تحت الحصار. ويهدف المعرض إلى تثقيف الغرب وزيادة الوعي لديهم عن فلسطين وقضيتها، حيث استطاع المعرض المتجول أن ينقل

رسالة إلى الآلاف في بريطانيا والغرب، فقد زارته جموع غفيرة صدمت من حجم الدمار والقسوة التي تمارسها إسرائيل ضد الشعب الفلسطيني.

وتهدف الفنانة **كوكس** ــ التي عملت مع منظمة العفو الدولية رسامة لحقوق الإنسان منذ العام 1988- إلى إنشاء سلسلة من الأعمال الفنية تعكس حياة وتقاليد المرأة الفلسطينية... وتقول **كوكس** في حديث إن مشروع الرسوم منحها نظرة عميقة في الثقافة الفلسطينية عبر محاولة توثيق الحياة اليومية للنساء اللاتي وصفتهن بأنهن الضحايا الأبرياء لصراع وحشي حيث تضيع أبسط حقوق الإنسان التي تكفلت تحت الاحتلال الإسرائيلي. واستطاعت الفنانة **كوكس** إنشاء علاقة قوية مع النساء الفلسطينيات، حيث عاشت مع عائلات في البلدات والقرى ومخيمات اللاجئين في الضفة الغربية وكشفت أن حسن الضيافة والكرم والدفء للشعب الفلسطيني فريدة من نوعها. واستخدمت **كوكس** رسومها لزيادة وعي البريطانيين، وهذه الحقيقة حسب **كوكس** كانت مخفية عن أعين العالم وراء جدار الفصل العنصري. وعرضت الفنانة البريطانية أربعة أفلام عن الواقع الفلسطيني في سينما "أوركا"، فيما يستمر عروض الأفلام في مراكز أخرى كما شمل الأسبوع محاضرات ولقاءات ثقافية وفنية.

***



مانويل روميرو : متعطشون للإبداع العربي

بدأ الصحفي الإسباني المعروف **مانويل روميرو** (صاحب صحيفة "الصوت الحر" ومؤسسة "كومونيكا ميديا" أو مؤسسة صنع الأفكار ورئيس مجلة "بانوراما") الكتابة وعمره 15 عاماً، وهو بلغ الآن الرابعة والخمسين. تعرض في شبابه للسجن في مدينته بداخوث لتحريضه على ثورة حلم بها، وبعد السجن قاد مظاهرة للفلاحين والعمال. درس الصحافة في جامعة مدريد وعمل في مختلف وسائل الإعلام ابتداء بالصحافة المكتوبة ثم الإذاعة والتلفزيون، والآن في الصحافة الإلكترونية. وكان من أطلق صحيفة "دياريو 16" التي أصبحت عنها لاحقاً صحيفة "الموندو" ثالثة أكبر الصحف الإسبانية. وعلى مدى ثلاثين عاماً جاب **روميرو** العالم ملتقياً بالمهمشين وكبار الشخصيات في السياسة والثقافة، وأجرى تحقيقات علقت بالذاكرة عن الشيشان، وعن الأطفال الذين كان يزج بهم في الحرب.

يقول : (إن وسائل الإعلام الإسبانية والعربية عموماً،



تركز على علاقة الأحداث التي تمر بها منطقة الشرق الأوسط بالتوجهات الدينية أولاً، وعلى ضوء ذلك يقررون طبيعة تناولها، وقد تأتي ذلك من تجربتنا مع الثورة الإيرانية.

إن مفهومنا للثورة هي أنها خطوة نحو الأمام، لذا فالخوف من كونها دينية هو خشية من تراجع آخر للعالم العربي ومزيد من ابتعاده عنا وسوء الفهم. وقد ركزنا بشكل أكبر على من يحرك هذه الثورات ومن يقودها؟) فلاحظنا أنها ثورات بلا رأس ولا رموز ولا أسماء، وإنما هي فقط مشاهد حاشدة بالوجوه والدموع والدم وليس فيها رموز تمكننا من تشخيص هويتها، ولهذا فهي ثورات مختلفة عن التي عرفناها وعهدناها الماضي، وما زالت مجهولة الهوية بالنسبة لنا.

- ويؤكد **روميرو** أن الصحافة الإسبانية تناولت الأحداث بشكل جيد، خاصة تلك الأحداث التي تجري على ضفة البحر المتوسط، أي أنها قريبة منا وليست من الشرق الأبعد الذي لا يعرفه المواطن الإسباني سوى معرفة سياحية. والإسباني العادي بشكل عام لديه صعوبة في معرفة خلفيات وتاريخ وثقافة بعض البلدان، أما بلدان كمصر وتونس والمغرب فيعرفها جيداً. وكانت تغطية الصحافة للثورة المصرية جيدة ومكثفة وحيادية في تناولها، ولم تحظ تونس بالتغطية الكافية ربما لأنها الأولى ولم يكن ليخطر ببال أحد أن شيئاً سيتغير على هذا النحو. أما الثورة في ليبيا فلا تزال غير مفهومة بشكل كامل، على خلاف الثورة المصرية التي تمت تغطيتها وفهمها جيداً لأنها كبيرة بعدد الناس وناضجة في السلوك والمواقف التي نالت إعجاب كل العالم، بما في ذلك موقف **حسني مبارك** نفسه، فقد تصرف بمسؤولية إلى حد ما. **وعن تأثير هذه الأحداث وصداها في الميدان الثقافي يقول: (** يتطلع فئة من المثقفين والمبدعين هم مع إرادة الشعوب، ولكن حتى الآن لم نجد الصدى الكافي والمناسب في الفنون لهذا الحدث الكبير. فما زال الوقت مبكراً على ذلك، إن الحرية شيء معنوي غير ملموس، إنها كالهواء وليست أكلاً وشرباً، فالحرية حدث غير مادي، وهذا أكثر ما يؤثر في الفنان والمبدع وأكثر ما يحفزه على الإبداع. وبلا شك فسنشهد مع



زيفه وكذبه، وشككت في موهبته الأدبية، وقالت عنه بأنه وصولي وانتهازي، وأنه مستعد لفعل أي شيء ليصبح ثريا وشهيرا. وكان **ولبيك** صرّح للصحافة عام 1998 لدى صدور روايته «الجزيئات الأولى»، أنّ والدته توفيت. ومما قالته عنه في كتابها: «إن هذا الشخص، الذي خرج للأسف من رحمي، هو كذّاب ومحتال، ويشبه الحشرة التي تتغذى من الآخرين. والمهم، بل الأهمّ أنّه انتهازي حقير، مستعدّ للقيام بأيّ شيء كي يصل إلى الثروة والشهرة». وخلال الزيارة، بادر الموقع الإلكتروني التابع لصحيفة «يديعوت أحرونوت» إلى عقد لقاء خاص بين **ولبيك** وعشرين شخصا من متصفحي الموقع اختيروا بموجب مواصفات صارمة، تمحور حول كتاباته. وكانت الواقعة المثيرة في هذا اللقاء حوار دار بين الحاخام نير **مينوسي**، الذي يعرّف نفسه بأنه أحد التائبين العائدين إلى حضن الدين اليهودي من الفكر العلماني، وبين **ولبيك**، بحيث أكد الأول أن روايتي الثاني «توسيع مجال النضال» و«الجزيئات الأولى» تسببتا بتوبته الدينية، نظرا لاشتمالهما على كل ما من شأنه أن يخيّب الأمل من الثقافة العلمانية. وبرأي مينوسي، فإن «الجزيئات الأولى» تقدّم الحضارة الغربية على أنها وصلت إلى طرق مسدودة، وأن المستقبل الماثل أمامها هو الفناء، مؤكدا أنها كانت السبب الحاسم وراء قراره التمسك بأهداب الدين اليهودي، طارحا على **ولبيك** سؤالا حول ما إذا كان يتوقع مستقبلا للحضارة عدا الفناء؟

***

جمهورية **محمد إقبال**

كان الشاعر الباكستاني **محمد إقبال** (1877-1938م) أول من نادى بقيام وطن خاص بالمسلمين في شبه الجزيرة الهندية، وهو صاحب فكرة إنشاء دولة باكستان التي رأت النور بعد وفاته بسنوات (1947). وجسد شعره وأفكاره مفاتيح التراسل الفكري والروحي بين شبه القارة الهندية والبلاد العربية في مرحلة ما بعد الكولينيالية. ينحدر أسلاف **محمد إقبال** المولود لعائلة مسلمة في بإقليم البنجاب ــ من البرهمية وينتمون إلى جماعة من اليانديت في كشمير، وقد اعتنقوا الإسلام في عهد السلطان **زين العابدين بادشاه**. ومن هنا يمكن فهم تعدد مرجعيات النظر لدى إقبال -ابن "الشيخ نور" والسيدة "إمام بيبي" ــ بين القرآن الكريم واللغة العربية، وثقافته الفلسفية والميثولوجية لإرث شبه القارة الهندية، وثقافته الغربية ورحلاته في الشرق والغرب، وتنقله بين حقول المعرفة. ويقول إقبال عن نفسه "جسدي زهرة في جنة كشمير، وقلبي من حرم الحجاز وأنشودتي من شيراز". تعلم **إقبال** في كتاتيب القرية والمدارس الحكومية، وحصل على البكالوريوس ثم الماجستير والدكتوراه في الفلسفة من ألمانيا عن دراسة له بعنوان "تطور الميتافيزيقيا في إيران" كما درس الحقوق في كامبردج بإنجلترا، ليكتسب تنوعا وثراء في ثقافته وإتقانه لعدد من اللغات بينها الإنجليزية والعربية والأوردية والفارسية. كما أن تنوع دراسته بين الفكر والفلسفة والاقتصاد والحقوق يشير إلى تنازع السعي للمعرفة الوجودية للدفاع عن الإسلام في مواجهة الآخر فكريا، والانحياز للفقراء والمظلومين. وقد كان إقبال الذي تزوج ثلاث مرات، وأنجب ولدا وطفلتين، ومات فقيرا، ذكيا لماحا، وقارئا نهما، واسع الثقافة، بسيطا، قلقا، دائم السؤال وعلى عكس ما ذهب إليه الداعية **سيد قطب** الذي غادر منطقة الشعر لمصلحة الفكر، ظل إقبال يراهن على "الصوت الذي أطلقه إلى السماء" وبقي الشعر لديه رؤية للوجود، وليس مجرد وسيلة للتعبير، متوافقا في ذلك على اختلاف الديار والزمان والأفكار مع ناقدين معاصرين، هما الشاعر السوري أدونيس وابن موطنه الناقد **كمال أبو ديب**،

وقد اعتبرا الشعر جوهر الوجود. والحقيقة أن حياة **محمد إقبال** على اتساعها وتعدد اهتماماته، تعبر عن قلق وجودي يضارع ما ألم بالمفكر سيد قطب على اختلاف المسارات، وتؤرخ لحال المسلمين مطلع القرن الماضي. كما تمثل موضوعات شعره وأفكاره مفاتيح التراسل الفكري والروحي بين شبه القارة الهندية والبلاد العربية في مرحلة ما بعد الكولينيالية. وتضارع تجربة إقبال في سموها تجربة معاصره "شاعر الهند" **طاغور** في إنسانيتها وروحانيتها وفي إرهاصاتها الفكرية وبحثها عن الذات والهوية والعلاقة مع الآخر، وقراءتها لمفاهيم الحداثة والتراث، واستيعابها للعلم والمعرفة. وقد رثاه **طاغور** بقوله "إن ما ناله شعر إقبال من صيت يرجع إلى ما فيه من نور الأدب الخالد وعظمته". وتمثل تجربته الشعرية التشابكات الفكرية والفقهية، وربما التنظيمية التي عبرت عنها الحركة الإسلامية" السياسية" في مصر منتصف القرن الماضي. طغى الشعر على حياة إقبال ووجدانه رغم عشرات المؤلفات في غير حقل، ونزوعه السياسي ودراساته في الاقتصاد وحضوره الأكاديمي واشتغاله في المحاماة التي أحبها. وفي السياسة كان إقبال معاديا للاستعمار، وقد حاول الإنجليز استمالته وإغراءه بالمناصب، فعرضوا عليه منصب نائب الملك في جنوبي أفريقيا فرفض المنصب، وكان معجبا بالاشتراكية. وقال في ذلك "إذا تقبلت الهندوسية فكرة الديمقراطية الاشتراكية، فلابد لها أن تتوقف عن أن تكون هندوسية، أما بالنسبة للإسلام، فإن تقبل الاشتراكية الديمقراطية بشكل مناسب، يتفق مع أسس الشريعة الإسلامية" ولكنه يستنكر الاشتراكية الإلحادية، ويعتبر الفلاسفة "حكماء العالم". مارس إقبال السياسة في الشعر، والشعر في السياسة، متمثلا سيرة **حسان بن ثابت** شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم والذي دافع عن الإسلام بالقصيدة. وحال اهتمام القراء بشعره دون التعرف إلى مؤلفاته الأخرى، وتحديداً ما يتعلق بدعوته إلى تجديد الفكر الإسلامي، الذي ألف فيه كتابا بالعنوان نفسه، وكان رائدا في ذلك. كان الشعر أثير "أفكاره" و"مقولاته الفلسفية"، وكانت القصيدة تأريخا توثق لزياراته ومناسباتها وأوضاع المسلمين، وقت زار قرطبة، والقدس، ومصر وغيرها، وكان يكتب قصيدة في الليل فتنشر في الصحف في اليوم التالي فيخرج الشعب إلى الشوارع. نقلت قصائد إقبال ليس إلى اللغة العربية، بل مختلف لغات العالم، وغنت له أم **كلثوم** "حديث الروح" التي كان لها أصداء كبيرة في البلاد العربية، ومن أبياتها:

"حديث الروح للأرواح يسري
وتدركه القلوب بلا عناء
هتفت به فطار بلا جناح
وشق أنينه صوت الفضاء

ومعدنه ترابي ولكن

سرت في لحنه لغة السماء

لقد فاضت دموع العشق مني

حديثاً كان علوي النداء

فحلق في ربا الأفلاك حتى

أهاج العالم الأعلى بكائي".

ولم يغادر **إقبال** النشاط السياسي في منطقة كانت تمور بالأحداث حتى وفاته، فقد انضم لحزب الرابطة الإسلامية، وحضر العديد من المؤتمرات الإسلامية، بينها مؤتمر القدس، يدافع عن حقوق وأوضاع المسلمين بالهند، وكان صاحب نظرة خاصة في طبيعة العلاقة بين المسلمين والهندوس في الهند. قبل أن ينقطع للشعر ألف كتابه الأهم "تجديد التفكير الديني في الإسلام" وهو مجموعة محاضرات ألقاها **إقبال** بالإنجليزية (1928-1929م) شرح فيه البواعث والأرضيات والسياقات، الذاتية والموضوعية والفكرية التي حرضته على تبني فكرة تجديد الأسس الفكرية والفلسفية للتفكير الديني، وفق الباحث السعودي **زكي ميلاد**. وفي قراءته لعلاقة المسلمين مع الغرب، رأى **إقبال** أن أبرز ظاهرة في التاريخ الحديث هي السرعة الكبيرة التي ينزع بها المسلمون في حياتهم الروحية نحو الغرب. وعبر عن خشيته من إقبال المسلمين على المظهر الخارجي البراق للثقافة الأوروبية، ورأى أن بإمكان العالم الإسلامي الانخراط في العالم الحديث، وإتمام التجديد بالتقريب بين الفلسفة الإسلامية والفلسفة الأوروبية الحديثة، اللتين انقطعت الصلة بينهما من بعد فلسفة **ابن رشد** ويرى إقبال أنه لكي ينهض العالم الإسلامي بمهمة التجديد ويتخلص من رواسب الجمود فهو بحاجة إلى الاجتهاد المطلق. لكن ما يؤخذ على إقبال أن معرفته بالفلسفة الغربية تفوق معرفته بالثقافة العربية والإسلامية، وأن مصادره المعرفية جاءت عن طريق المستشرقين. كتب عنه كثير من المفكرين العرب والإنجليز والألمان والفرنسيين وغيرهم، ومنهم من سجل إعجابه به، وهناك من توقف عند عدد من القضايا المنهجية في فكره. قال عنه المفكر الباكستاني **فضل الرحمن**، إن هدف **إقبال** لم يكن دراسياً علمياً، بل كان هدفه يقظة المسلمين كأمة وجماعة. ولم يقدم أي شيء من شأنه أن يمثل صياغة لسياسات تربوية إسلامية، ليس فقط في المجال التربوي، بل في غيره من حقول المسعى البشري. ويحدد **إقبال** طبيعة مهمته الفكرية بالقول "ينبغي أن نتناول المعرفة العصرية بنزعة من الإجلال، وفي روح من الاستقلال، والبعد عن الهوى، وأن نقدر تعاليم الإسلام في ضوء هذه المعرفة، ولو أدى بنا ذلك إلى مخالفة المتقدمين، وهذا الذي أعتزم فعله". ودعا ذلك غالبية الباحثين إلى وضعه في مصاف المصلحين، وليس الثوريين الانقلابيين، وربما يفسر ذلك بالمناخات التي تسيطر على فكر المصلحين في شبه القارة الهندية. تطرق غالبية الذين كتبوا عن **إقبال** ودرسوا أفكاره إلى الشيخ محمد عبده، وبعضهم أجرى مقاربات بينهما، ولم يلتفت هؤلاء جميعاً إلى أن **إقبال** لم يتحدث عن الشيخ **محمد عبده**، ولم يأت على ذكره قط في كتابه "تجديد التفكير الديني في الإسلام" كما لم يأت على ذكر **عبد الرحمن الكواكبي**، أو **رشيد رضا**، وغيرهم من أعلام النهضة العربية، ومرّ سريعاً على **جمال الدين الأفغاني**.كتب عنه الداعية **سيد قطب**، و**محمود عباس العقاد**، وعميد الأدب العربي **طه حسين** الذي قال عنه "رفع مجد الآداب الإسلامية" كما كتب عنه في **"روائع إقبال" أبو الحسن الندوي** الذي خالفه في انفصال باكستان على أساس ديني، وذكره الأديب **نجيب الكيلاني** في كتابه "إقبال الشاعر الثائر".

ترجم له **عبد الوهاب عزام والشيخ الصاوي شعلان، ومحمد حسن الأعظمي، ومحمد عبد المنعم إبراهيم**، الكثير من روائعه إلى العربية، ومنها:

"يا أرض النور من الحرمين

ويا ميلاد شريعتنا

روض الإسلام ودوحته

في أرضك رواها دمنا

ومن شعره أيضا:

"أمة الصحراء يا شعب الخلود

من سواكم.. حل أغلال الورى

أي داع قبلكم في ذا الوجود

صاح لا "كسرى" هنا أو قيصرا

من سواكم.. في حديث أو قديم

أطلع القرآن.. صبحا للرشاد

هاتفاً مع مسمع الكون العظيم

ليس غير الله رباً للعباد"

ناهزت كتب **إقبال** على العشرين كتابا في الفكر والاقتصاد والشعر، ومن كتبه الشعرية: أسرار خودي "أسرار معرفة الذات"، رموز بيخودي "أسرار فناء الذات"، رسالة المشرق "بيام مشرق" بالفارسية جواب لكتابة غوتة تحية الغرب، الفتوحات الحجازية أو هدية الحجاز "أرمغان حجاز".

في السنوات الأخيرة من عمره اجتمع المرض عليه، فقد ضعف بصره فاعتزل مهنة المحاماة، ولم يستطع العلاج، وكان يتلقى منحة شهرية من إحدى الجمعيات الإسلامية من أجل أطفاله الذين ما زالوا صغاراً.

عندما حضرته الوفاة، قال إقبال "ليت شعري.. هل تعود النغمة التي أرسلتها في الفضاء، وهل تعود النغمة الحجازية، فليت شعري، هل حكيم يخلفني..؟

***

"بيت السرد" في عددين جديدين:

لأن الطموحات كثيرة وكبيرة بحجم وعينا بأهمية فن القصة ليس كونها للإمتاع وحسب بل لدورها على صعد الحياة حين تفتح مكامن التأمل والوعي والتنوير. هذا ما جاء في افتتاحية العدد الرابع من مجلة بيت السرد وهي دورية نصف سنوية تعنى بشؤون السرد القصصي، وتصدر عن وزارة

الثقافة والشباب وتنمية المجتمع واتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة.

وقد ضم هذا العدد إضافة إلى كلمة المجلة "مفاهيم سردية" للدكتور **صالح هويدي** وضيف العدد **"رسالة إلى إيلين" للطيب صالح** كما احتوى ملفاً في ثلاثة مواضيع:

ـ مواجهة طوفان التبدلات: **عبد الفتاح صبري**

ـ حوار مع القاص **إبراهيم مبارك**: المحرر الأدبي

ـ ضجر طائر الليل: **إبراهيم مبارك**.

وكتابات سردية لمبدعين عرب بلغ عددها 23 قصة.

إضافة إلى أربع دراسات هي:

ـ الماء في السرديات الخليجية (الرواية أنموذجا) للدكتور **الرشيد بوشعير**.

ـ السجون والشجون في الرواية العالمية: كريم السماوي.

ـ التحليل الوظائفي للحكاية الشعبية (كوشولين نموذجاً) د. **محمد قاسم نعمة**.

ـ على هامش الصورة الأخيرة لي قبل الموت: **الهادي الغريبي**.

أما العدد الخامس فاحتوى إضافة إلى كلمة العدد "درب تأصيل الثقافة الأدبية لأسماء **الزرعوني**: رئيس التحرير وضيف العدد /15/ نصاً قصصياً لكتاب متنوعين من أقطار الوطن العربي. و/5/ دراسات هي:

ـ ما بعد الطوفان للقاصة **عائشة عبد الله** حين يسرد الألم حكاياته **لإبراهيم اليوسف**.

ـ صورة المرأة في الرواية الإماراتية: **ريم العيساوي**.

ـ قراءة في هجير الصيف لأسماء الزرعوني: **د. صالح هويدي**.

ـ ليل "فاطمة الناهض" الأحمر: **عايدة النوباني**.

ـ "بالأحمر فقط" والإخفاق السردي: **عبد الفتاح صبري**.

ـ أسئلة القصة: **عدنان كزارة**.

وأخيراً متابعات المجلة بقلم **إسلام أبو شكير**.

والجدير ذكره أنه بإصدار دورية بيت السرد يكون اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة قد أضاف جديداً على درب تأصيل الثقافة الأدبية المترافقة مع النقد وعلم الجمال إذ تشكل رافداً من روافد الثقافة النقدية المجاورة للسرديات العربية كما تمثل إسهاماً إبداعياً لنادي القصة الذي سبق له العناية والإشارة للأقلام السردية الشابة والواعدة كما ورد في افتتاحية العدد الخامس لأسماء الزرعوني رئيس التحرير.

يذكر أن هيئة تحرير المجلة تتألف من: **إسلام أبو شكير، باسمة يونس، د.صالح هويدي، عبد الفتاح صبري وناصر جبران.**

□□